
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00093756 5



Peter von Cornelius.



Peter von Cornelius.

Von

Alfred Freiherrn von Wolzogen.

Berlin.
Carl Duncker's Verlag.
1867.

Berlin, 31. Januar 1867.

A. v. Wolzogen.

Seiner Königlichen Hoheit,

dem regierenden Herrn Großherzog

Carl Alexander

zu Sachsen-Weimar-Eisenach,

dem erhabenen Beschützer und Beförderer deutscher Malerei,

ehrfurchtsvoll zugeeignet

von dem Verfasser.

Vorwort.

Die nachfolgende Schrift ist, ebenso wie meine beiden frühern „Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph" (Berlin, 1864. Verlag von Ernst und Korn) und „Rafael Santi. Sein Leben und seine Werke" (Leipzig, F. A. Brockhaus 1865) aus einer Reihe von Vorträgen hervorgegangen, welche ich im Laufe der Monate November und December des verflossenen, sowie im Januar dieses Jahres, im hiesigen Verein für Geschichte der bildenden Künste gehalten habe.

Das Manuscript war längst vollendet, als Dr. Hermann Riegel's umfängliches Werk über „Cornelius, den Meister der deutschen Malerei" (Hannover, bei Carl Rümpler, 1866) herauskam. Demungeachtet bin ich diesem letztern noch in Beziehung auf mancherlei Notizen und Nachträge verpflichtet geworden, welche ich namentlich dem dort enthaltenen, sehr verdienstlichen Verzeichniß der Werke des Cornelius (S. 381—436) zu entlehnen nicht unterlassen durfte. Wenn ich aber die Publikation meiner Schrift nach dem Erscheinen der Riegel'schen nicht überhaupt als überflüssig aufgab, so findet dies seinen Grund hauptsächlich darin, daß Dr. Riegel meines Erachtens mit Unrecht auf eine eingehendere kritische Analyse der einzelnen Werke

des Meisters verzichtet, ja oft sogar bei den wichtigsten Schöpfungen desselben, wie z. B. bei den Faust- und Nibelungen-Bildern, nicht einmal eine einfache Beschreibung derselben dargeboten hat. Ueberdies aber mußte ich mich sowohl in der allgemeinen Beurtheilung unserer neueren Kunstproduktion, wie in der speciellen Würdigung des großen Meisters als auf einem so wesentlich verschiedenen Standpunkt stehend erkennen, daß ich es der ächten Hoheit und unzweifelhaft mächtig hervorragenden Bedeutung des Künstlers nur für angemessen halten konnte, sein erhabenes Bild, auch noch von einer andern Seite beleuchtet, dem Antheil nehmenden Publikum vorzuführen.

Möchte dieser mein Versuch, obwohl er sich seinem Gegenstande gegenüber mehr kritisch und weniger schlechthin blos bewundernd verhält, dennoch einer freundlichen und nachsichtsvollen Aufnahme nicht ganz zu entbehren haben.

Breslau, im Februar 1867.

Der Verfasser.

Inhalt.

I. Einleitung.

Jahrhunderte waren dahingegangen, ohne daß Deutschland sich von einer wahrhaft großen künstlerischen Persönlichkeit angezogen und erhoben gefühlt hätte. Keine Sterne hohen und ewigen Glanzes hatten dem deutschen Kunsthimmel geleuchtet, seit Dürer und Holbein in das Grab gesunken. Rubens, van Dyck und Rembrandt gehörten ausschließlich den Niederlanden an, und überdies meldeten sich schon in ihren Schülern, Nachfolgern und Nachahmern deutlich die Spuren eines immer weiter gehenden Herabsteigens von den lichten Höhen des wahren Kunst-Parnasses. Die Kabinetsmalerei mit ihren zahllosen Genrebildern, Thierstücken und Stillleben, die allerdings neben dem gewaltigen Aufschwung der damals noch ganz neuen Landschaftsmalerei, wohl bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein in Holland ausgezeichnete Vertreter fand, hatte doch die Kunst von ihren wesentlichsten, erhabensten und idealsten Aufgaben immer mehr in's Kleinliche, Barocke, Seltsame, Zufällige herabgelockt, und jedenfalls gab es selbst in den kunstfertigen Niederlanden schon am Ende des 17. Jahrhunderts keine große historische Malerei mehr. Und welche Maler besaß Deutschland in dieser Epoche? Sollte wirklich etwa dem in vielen Sätteln gerechten Joachim von Sandrart, der Allen Alles abgesehen und zwei Portraits an einem Tage zu malen im Stande, auch in der That bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen war — sollte dem geist- und charakterlosen Virtuosen und Raschmaler Martin Knoller, — dem bewunderungswürdigen Copisten italienischer und Rembrandt'scher Manieren, dem weimar'schen Dietrich, — sollte selbst dem vielgefeierten, geleckten und formenglatten Eklektiker Raphael Mengs mit seinen klaren blühenden Farben und seiner völlig äußerlichen Charakteristik ein Platz auf der Ritterbank der unsterblichen Genien gebühren? — Und wie sah es seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts mit der

Baukunst und Bildnerei in Deutschland aus? Hatten sie nicht trotz alles Prunkens mit der wächsernen Nase „Neu Renaissance", auf abschüssiger Bahn allmälig alle Originalität eingebüßt, waren sie nicht auch, seitdem die Formen der Gothik sich ausgelebt, in gedankenloser Nachahmung und blöder Bewunderung fremdländischer Vorbilder zu einer solchen Schwächlichkeit und Armuth herabgesunken, daß selbst einzelne in der That hervorragend begabte und hochgesinnte Meister das rollende Rad des Verfalls aufzuhalten nicht vermochten? Etwas schale Nachäffung französischer Hofkunst, oder bestenfalls italienischer Muster, etwas Rococo und Zopf, vielleicht einmal ein großangelegtes, stattliches, prachtvolles, aber darum doch maßloses und barockes Schloß- oder Klostergebäude, allerorten sehr viel überladene mit der Ornamentik spielende, in's Willkürliche schweifende Manier, und nirgends ein großer, eigenartiger, gedankenkräftiger Styl, — das hatte die Nahrung unseres Volkes auf dem Gebiete der Architektur und Plastik ausgemacht. Sogar der selten große, charakterstarke, mit hohem Schönheitssinn begabte Andreas Schlüter, war er nicht ohne jeden Nachfolger und Schüler geblieben, und noch bei seinen Lebzeiten durch den weit geringeren Eosander von Göthe von Amt und Ehren verdrängt worden?

Kehren wir noch einmal insbesondere zur Malerei zurück. Wenn wir etwa von den kleinen Radirungen Chodowiecki's absehen, die allerdings durch große Natürlichkeit des Ausdrucks eine anziehende Wirkung ausüben, wenn wir die ersten Ansätze zur Wiedergewinnung eines historischen Styls wie sie uns im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in Joseph Anton Koch's, Gottlieb Schick's und Eberhard von Wächter's Schöpfungen entgegenleuchten, sowie auch Johann Christian Reinhart's stimmungsvolle italienische Landschaften, hier außer Betracht lassen, so dürfen wir gewiß ohne Uebertreibung sagen: es war mit dem Beginn unseres Jahrhunderts auf diesem Felde Alles blaß, abgestanden, dunkel und todt weit und breit in Deutschlands Gauen. — Da trat auf einmal, allein auf den wohl kernhaft-lebensvollen, klassisch-durchhauchten, doch in der Ausführung immerhin noch sehr beschränkten Versuchen des wackern Asmus Carstens fußend, diesen einzigen eigentlichen Vorläufer aber gleich Anfangs schon mächtig überstrahlend, die Riesengestalt des Cornelius in die Schranken, wie ein Heros, der von Allen unerwartet, das auf einmal wieder vollbringt, woran unter Zunftgenossen und Laien kaum noch Einer zu denken gewagt hat, — der auf einmal wieder die ächte Wahrheit der Empfindung, die Selbstständigkeit und schöpferische Kraft in seine Werke gießt, ohne welche ein Kunstwerk im höhern Sinn des Wortes überhaupt nicht zu entstehen vermag, — der Alles versucht, Alles wagt, vor keinem Hinderniß zurückschreckt, uns

durch Himmel und Hölle mit sich fortreißt, die ganze Bildung der Vergangenheit und Gegenwart in sich aufnimmt, auf antik-klassischem, wie auf mittelalterlich-kirchlichem Gebiete sich gleich heimisch zeigt, auf jedem Blatt eine Flammenschrift schreibt, die stets unter den vielen Berufenen doch nur den wenigen Auserwählten eigen ist, — und der noch bis auf den heutigen Tag alle seine Vorgänger und Zeitgenossen an Schwung und Begeisterung weit hinter sich zurückläßt. —

Es ist also wohl natürlich, daß man sich immer auf's Neue wieder mächtig herausgefordert fühlt, einem so außerordentlichen Genius näher zu treten und sich mit seinen Werken jetzt schon eingehender zu befassen, obwohl selbstverständlich die volle Bedeutung jeder großen historischen Persönlichkeit erst in ihrer Nachwirkung, d. h. in der Anregung, welche die Nachwelt von ihr empfängt, vollkommen offenbar wird, während die zufällige Gunst oder Ungunst des Geschicks den Einzelnen bei seinen Lebzeiten über Gebühr begünstigen oder in Schatten stellen kann. Wo aber so viel unläugbare Hoheit und Einzigkeit in einer Person sich vereinigt, wie in Cornelius, da wird die wohlbegründete Bewunderung selbst vor der gewiß nicht zu unterschätzenden Schwierigkeit der Aufgabe, über einen noch Lebenden zu richten, dennoch kaum zurückschrecken, selbst wenn diese Schwierigkeit sich unzweifelhaft in dem Maße steigert, als die Zeiten kritischer, die Parteiungen stärker und tiefer gehend, der Kampf und die Anstrengungen bedeutender waren, in denen die Eigenartigkeit des großen Mannes sich durchsetzte gegen die ringenden Gegensätze. — Cornelius hat durch die Tiefe und Energie seines Charakters in fortbildender Weise das aus den künstlerischen und literarischen Bestrebungen des vorigen Jahrhunderts erwachsene Kunstleben in sich aufgenommen, nicht ohne daß er, diesem selbst gegenüber, durch Form und Inhalt seiner Darstellungen einen bedeutenden Gegensatz manifestirte; er hat dann weit über ein halbes Jahrhundert hindurch als Haupt und Träger einer sehr verbreiteten Malerschule, in der eine gewisse universelle Idealität unverkennbar ist, eine erhebliche Anzahl der gewaltigsten künstlerischen Leistungen zu bearbeiten und durchzuführen gehabt, welche durch die Höhe ihrer Conception wie durch Umfang und Größe allmälig ein fast allgemeines, freudiges Staunen erregten, — und gegenwärtig steht der Meister im hohen Greisenalter noch immer rüstig schaffend einer Welt gegenüber, die, durch das Auftreten neuer culturhistorischer und künstlerischer Potenzen ihm zum großen Theil schon fremd geworden, einen realistischen, oder besser gesagt einen naturalistischen Charakter angenommen hat. In diese Welt verschiedenartiger, sich bekämpfender Richtungen des geistigen und künstlerischen Lebens gestellt, wird es uns schwer, den Standpunkt einer vorurtheilslosen Würdigung zu

gewinnen. Angezogen durch die Größe der Leistungen des Mannes, die fast singulär erscheinen in der gesammten deutschen Kunstgeschichte, werden wir durch die unserem modernen Bewußtsein näher stehenden hervorragenden Productionen der naturalistischen Maler mindestens in etwas wieder von ihr abgelenkt, und dies zwar um so mehr, als namentlich das in den Werken unseres Meisters so bedeutsam auftretende religiös-dogmatische Element rings um uns und ihn her sehr abgekühlte Herzen findet. Wer möchte mit Sicherheit ein Urtheil aussprechen zu dürfen glauben über die Zukunft der künstlerischen Richtung, welche Cornelius begründet und so mannhaft mit starkem Geist und und ungeschwächter Schöpfungskraft behauptet hat? Wird sich dieselbe in einer neuen Generation von Künstlern neu beleben, wird die ihr inwohnende Hoheit, ihr Ernst, ihre Heiligkeit das Uebergewicht gewinnen über die ausgezeichneten Coloristen und Zeichner unserer Tage, welche durch Farbenpracht und die allen Himmelsgegenden und Völkern entnommenen anziehenden Süjets das Interesse unseres Kunstpublikums zu fesseln verstehen? Oder wird die Zukunft keinen Sinn mehr haben für die hohe Synthese künstlerischer Organismen, in denen die erhabensten Anschauungen zu Tage gekommen und der Einbildungskraft nahe gerückt sind, die Anschauungen, welche die Weisen und Seher der Vergangenheit am tiefsten beschäftigt haben, und welche gewissermaßen die Substanz alles geistigen Lebens ausmachen, wie es im Ablauf der Jahrhunderte sich fortbildend erhält?

Wir sind angezogen von den Werken und Leistungen des Meisters gewissermaßen als Theoretiker; praktisch aber gehören wir fast alle mehr oder weniger einer Welt an, die einerseits nach ganz andern Göttern und Heiligen ausschaut, als welche Cornelius mit seinem Griffel wieder zu beleben versucht hat, und die andererseits das wirklich ewig Heilige, das mit den Sinnen Unfaßbare, sinnlich dargestellt, überhaupt nicht mehr erträgt, von Gott Vater unter dem Bilde eines Greises mit langem Kräuselbarte, halb Zeus, halb Jehovah, in ihrem tiefsten religiösen Bewußtsein sogar geradezu verletzt wird.

Sowohl die Irreligiösität der Zeit also, als der tiefere, reinere, geistigere Glaube, wodurch die letztere sich vor früheren Zeiten auszeichnet, widerstreben in gleicher Weise der Darstellung des Allerheiligsten, wie der Meister, alte Formen wieder aufnehmend, sie uns bietet. Gott ist heute schlechterdings nicht mehr darstellbar; nur der Gottmensch Christus ist es noch und wird es immer bleiben; soweit er wirklich als Mensch auf Erden gewandelt hat, kann und wird er stets ein Gegenstand für die künstlerische Darstellung sein. —

Wahr ist es, Cornelius hat, wie seine Schule, schon längst den

Höhepunkt seiner Entwickelung erreicht und läßt deshalb bereits eine historische, gewissermaßen apathische Betrachtung zu, bei der nicht auf Lob und Tadel, sondern auf die Erkenntniß der Lebensbedingungen abgezielt wird, in denen sich die künstlerische Individualität entwickelte und wirksam ward. Wir mögen also versuchen, uns dieser Individualität zu bemächtigen, um einestheils die Fortbildung zu erkennen, welche durch sie dem Kunstleben zu Theil geworden, anderentheils aber auch die Schranke aufzufinden, welche die fragliche Persönlichkeit vermöge ihrer Naturanlage oder Gesammttendenz nicht überwinden konnte. Das ist überhaupt die Aufgabe jeder historischen Betrachtung. Der Fortschritt liegt dann stets in einem relativ antithetischen Verhalten, dessen mögliche verhältnißmäßige Unreife, gegenüber einer entwickelten Welt von Kunstformen und Anschauungen, nicht über seine Tragweite an sich täuschen darf.

Können wir dieser unserer Aufgabe nicht vollständig gerecht werden, so mag zur Entschuldigung dienen, daß eine allseitige und erschöpfende Lösung derselben nur dann erst möglich ist, wenn die vollen Materialien über die einschlagenden Beziehungen und das ganze Detail der historischen Verhältnisse vorliegen wird, welche auf die Thätigkeit des Meisters eingewirkt haben. Diese Materialien aber werden erst unsern Nachkommen in der wünschenswerthen Vollständigkeit geboten sein; auch das vor Kurzem erschienene umfängliche Werk: „Cornelius, der Meister der deutschen Malerei“ von Hermann Riegel, hat sie noch nicht gebracht; der Verfasser, der dem Künstler seit Jahren persönlich nahe steht, sagt vielmehr in der Einleitung mit anerkennungswerther Diskretion über diesen Punkt selbst Folgendes (S. 16): „Meine Absicht ist es nicht, die Lebensschicksale unseres Meisters in neuer Weise zu erzählen, noch über ihn als Mensch und Charakter ausführlich zu reden, oder seine Ansichten von Dingen und Menschen zu berichten: in Bezug auf Alles dies will ich mich wesentlich nur an das halten, was bereits irgend einmal bekannt wurde; denn ich meine, es sei nicht ganz schicklich, Weiteres, was ich etwa in dieser Hinsicht weiß, hier vorzubringen.“ —

Einer andern bedeutenden Schwierigkeit, die sich hauptsächlich einer richtigen und erschöpfenden Würdigung des Künstlers Cornelius leider noch immer entgegenstellt, hat Riegel gleichfalls, und zwar in rückhaltlosester Weise gedacht (S. 19—21 ebendas.); sie besteht darin, daß einerseits nur wenige seiner Werke in guten Vervielfältigungen vorhanden, und die vorhandenen schwer zugänglich, andererseits aber die preußische Regierung den größten Theil seiner bedeutendsten Cartons, woraus seine Kunst am Sichersten und Unmittelbarsten zu beurtheilen wäre, zwar angekauft, jedoch

noch immer kein Lokal zu deren öffentlichen Ausstellung gefunden hat, die meisten vielmehr noch auf den Böden des k. Museums in Berlin zusammengerollt und vor jedem Auge verborgen liegen. So muß es denn auch uns genügen, hauptsächlich gestützt auf die Anschauung seiner wenigen Oelbilder, zahlreicheren Fresken, der einmal nur im Jahre 1859 zu Berlin ausgestellten hauptsächlichsten Cartons des Meisters, und dessen, was im Stich oder Steindruck von ihm erschienen ist, ein allgemeines Verständniß seiner Individualität anzustreben, für welches, vor der Publikation des Riegel'schen Buches, selbst was die blosen Namen seiner Schöpfungen anlangt, nur vereinzelte, zerstreute Notizen vorlagen.

Vermag ich also hiernach auch nicht den gesammten Entwickelungsprozeß des Künstlers durch eingehende Besprechung aller seiner Leistungen, wie aller seiner persönlichen Intentionen zu illustriren, die freilich bei der complicirten Natur desselben gewiß von größter Bedeutung sind, so wird es mir doch vielleicht möglich sein, seine künstlerische Wirksamkeit nach ihrer Begründung, Entfaltung und Bedeutung in allgemeinen Umrissen zu skizziren, und überdies wenigstens seine Hauptwerke detaillirter zu schildern. —

II.

Der junge Cornelius in Düsseldorf, Frankfurt a. M. und Rom.

Concurrenz-Arbeiten für Weimar. Fresken in der St. Quirin's-Kirche zu Neuß. Romeo und Julia. Faust. Nibelungen. Fresken in der Casa Bartholdi und Villa Massimi zu Rom. Scenen aus der Geschichte Joseph's und aus Dante's Paradies.

1783—1820.

Als Sohn des Academie-Inspectors Aloys Cornelius, wurde Peter Cornelius zu Düsseldorf am 23. September 1783 geboren. Von seinen Jugendjahren wissen wir wenig. Daß er schon sehr früh Beweise bedeutender Begabung gegeben, wird als gewiß berichtet. Seine Phantasie wurde zunächst vorzugsweise angeregt durch das Anschauen der großen Gemälde von Rubens, die damals in der erst 1805 nach München transportirten Düsseldorfer Galerie sich befanden, sowie durch das Bild der kriegerischen Welt, welches sich zu jener Zeit, die Ufer des Rheins verheerend, als Folge der französischen Revolution, zum Theil in nächster Nähe, vor seinen Blicken entrollte.

Auf die wissenschaftliche Ausbildung des Knaben konnte nur eine sehr mäßige Sorgfalt verwendet werden; lange blieb die Bibel sein einziges Buch, das er fort und fort las und sich so völlig zu eigen machte; später erzeugten das Nibelungenlied, Shakespeare's und Goethe's Dichtungen mächtige Eindrücke in seiner Seele. Schon als zehnjähriges Kind schnitt er mit der Scheere Silhouetten aus, welche die Scenen darstellen sollten, die der Lehrer aus der biblischen Geschichte in der Schule erzählt hatte. Früh war der Knabe bereits, Pinsel und Palette reinigend, um den Vater beschäftigt, von dem u. A. ein gutes Bild, die Stigmatisation des h. Franciskus in der Franciskanerkirche zu Aachen und eine sehr gelungene Copie der s. g. Düsseldorfer heiligen Familie Rafael's (jetzt in der Münchener Pinakothek), welche der Sohn unseres Meisters, Hauptmann G. Cornelius in Wetzlar besitzt, noch vorhanden sind. Ein ziemlich gleichalteriger Vetter, der Vater des noch lebenden Componisten Peter Cornelius, wurde später Schauspieler und war ein strebsamer Shakespeare-Darsteller der August Haake'schen Schule, aus der auch Döring und Dessoir hervorgingen; da unser Künstler als Knabe mit diesem Vetter im regsten Verkehr stand, so läßt sich auch hieraus auf einen frühzeitigen künstlerischen Einfluß schließen, der nicht ohne Früchte geblieben ist. Mit den schönsten, insbesondere auch hellenischen Kunstformen früh vertraut, — denn die Düsseldorfer Sammlung von Abgüssen antiker Bildwerke war damals eine der bedeutendsten in Deutschland, — auch von Kindheit an dazu angehalten, nach Stichen von Marc-Antonio und Volpato auf der Tafel zu zeichnen, konnte er bald zu Versuchen eigener Composition übergehen, in denen sich schon eine besondere Erfindungskraft gezeigt haben soll. Schlachten und Jagden wurden von ihm entworfen, und es trat in der Gruppirung der Figuren, wie namentlich auch in der Hintereinanderstellung derselben bereits ein unverkennbarer künstlerischer Geist hervor. Beim Anblick eines auf die Schiefertafel von ihm hingezeichneten Schlachtenzugs rief einst ein alter Freund des Vaters gleichsam prophetisch aus: „Nehmt mir das Kind in Acht! Das wird ein Ueberflieger."

Gleichfalls früh schon besuchte Cornelius die Academie seiner Vaterstadt, ohne sich indeß das Wohlwollen des zeitigen Direktors Johann Peter von Langer zu erwerben, der überhaupt kein erhebliches Talent in ihm erkennen mochte. — Im Jahre 1799 starb der Vater. Bei den dürftigen Verhältnissen der nunmehr aus der Mutter, fünf Töchtern und zwei Söhnen bestehenden Familie war Peter mit seinem älteren Bruder Lambert, der später die Stelle des Vaters als Academie-Inspector erhielt, sogleich genöthigt, mit für den Unterhalt der Seinen thätig zu werden. Langer rieth daher

der Mutter an, den Sohn das Goldschmiedsfach als Handwerk ergreifen zu lassen, bei dem er als guter Zeichner auskömmlichen Unterhalt gewinnen könnte, während die Malercarriere zu viel Zeit in Anspruch nähme und bei der Menge der schon vorhandenen Maler sehr unvortheilhaft erschiene. Aber Mutter und Sohn wurden durch den gutgemeinten Rath in ihren Ab- und Ansichten nicht irre gemacht. Der sechzehnjährige Jüngling fühlte sich nur zu noch größerer Energie angetrieben und fand Gelegenheit, durch eine Menge kleiner Aufträge nicht bloß Geld zu verdienen, sondern sich auch in fast allen Gattungen der Malerei zu vervollkommnen. Er lieferte Kalenderzeichnungen, Kirchenfahnenbilder, Stammbuchblätter, Portraitköpfe u. dergl. und verstand es, diesen Gegenständen stets ein künstlerisches Gepräge zu verleihen. Der Ernst seines Arbeitens wurde durch die treu bewährte Lehre des verstorbenen Vaters gehoben, man könne überall etwas lernen, wenn man sich bemühe, bei Allem, was man mache, es auf's beste zu machen. Bei diesem Streben, durch die Ausübung der Malerei den Lebensunterhalt zu gewinnen, und bei der Opposition, in welche der junge Künstler mit der Academie selbst gerieth, die ihm keine Anerkennung und Unterstützung seines Talents gewährte, war Cornelius in der That behufs seiner Ausbildung fast allein auf sich selbst angewiesen und veranlaßt, die Mangelhaftigkeit seiner Kunsterziehung durch die Kraft seines natürlichen Genies auszugleichen; er that dies, indem er im Bewußtsein seiner Begabung den eigenen Weg verfolgte. Ihm erschien es schon jetzt als das Wichtigste, nicht durch sklavische Nachahmung und Reproduction die eigene Schöpfungskraft zu unterdrücken, sondern dieselbe vielmehr dadurch zu beleben, daß er seine Studien nach antiken Modellen oder nach der Natur aus der Erinnerung zeichnend zu wiederholen unternahm und hierin sich eine besondere Virtuosität zu eigen machte.

Von vorzugsweiser Wichtigkeit für die Entwicklung seiner künstlerischen Richtung ward ihm die Bekanntschaft mit den Schätzen der deutschen Malerei aus dem 15. und 16. Jahrhundert, die in jener Zeit bei der Säcularisation der geistlichen Güter zuerst wieder an's Licht gezogen wurden und den Sammlerfleiß eines Walraf, des letzten Rectors der Universität Cöln, wie der Gebrüder Boisserée hervorriefen. Mit welcher Vertiefung der strebsame Künstler sich in diese ihm neue Welt der Anschauungen versenkte, trat bald in Compositionen hervor, welche den Charakter der alten Meister in lebendigster Weise wiedergaben. Sein späterer Aufenthalt in Frankfurt a. M. brachte diese Leistungen zu Tag, von denen bald eingehender die Rede sein wird. —

Die ersten bedeutenderen Arbeiten des jungen Mannes, die in die Welt gingen, verdankten ihren Ursprung einer Concurrenz-Ausschreibung.

Es hatte sich nämlich in Weimar, im Gegensatz zu der von den Schlegel's vertretenen romantischen, auf die Renovation des Mittelalters hinauslaufenden Richtung, eine Gesellschaft gebildet, an deren Spitze Goethe stand, welche, gestützt auf die in den Propyläen von 1799 entwickelten, der klassischen Kunst entnommenen Ansichten bestimmte Kunstaufgaben zur Concurrenz ausschrieb. Cornelius sendete im Ganzen drei Concurrenz-Arbeiten ein, 1803 das jetzt verschollene Oelbild, grau in grau gemalt, „Polyphem in seiner Höhle", — 1804 den Carton in schwarzer Tusche und mit weiß gehöht, „das Menschengeschlecht vom Element des Wassers bedrängt", angeblich im Nachlaß der Frau Habermann zu Frankfurt a. M., — und 1805 die jetzt im Besitz des Kaufmanns Feltmann zu Düsseldorf befindliche Sepia-Zeichnung „Theseus und Peirithoos in der Unterwelt".*) Sie trugen ihm indeß die gehoffte Anerkennung Seitens des Choragen unserer Poesie nicht ein, wiewohl Partien in der letztgedachten Composition von Cornelius selbst auch noch später so geschätzt wurden, daß er es nicht verschmähte, sie bei seinen Compositionen in der Münchener Glyptothek von Neuem zu verwenden. Statt dem Cornelius ward für den „Theseus und Peirithoos" dem heute gänzlich vergessenen Heinrich Kolbe der Preis zuerkannt, und gewiß erscheint es bemerkenswerth, daß unter den Künstlern, die damals von Weimar aus prämiirt wurden, Niemand eine höhere Stelle errungen hat, während der durchaus originelle Cornelius bei jenen Vertretern des Classicismus keine Aufmunterung fand; man mag es daher für richtig halten, was Athanasius Graf Raczynski in seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst, übersetzt von v. d. Hagen, Berlin, 1836—41, 3 Bde.) behauptet, daß unser Meister von den wissenschaftlichen Bemühungen und Belehrungen über die Kunst, welche von Weimar ausgingen, ganz unabhängig geblieben ist, vielmehr dem eigenen Genius stets vertraut hat. Nicht in der bloßen Reproduction früherer Lehren und Anschauungen, sondern in der freien Fortentwickelung auf Grund der Bildungselemente, welche die Neuzeit mit ihren großen Erfahrungen bot, mochte der junge Künstler das Gedeihen und Heil der Kunst erblicken. —

Dem größeren Publikum wurde Cornelius zuerst bekannt durch die in die Jahre 1806 bis 1808 fallende Ausmalung des Chors und der Kuppel der St. Quirins-Kirche in der Stadt Neuß, wozu der genannte Domcapitular

*) Eine mehr durchgearbeitete Federzeichnung mit getuschten Schatten, denselben Gegenstand darstellend, besitzt das k. Kupferstich-Cabinet in München. Herr Feltmann hat noch zwei andere Cornelius'sche Bilder aus derselben Zeit, nämlich ein „Portrait seines Vaters" in Oel, und „Anchises und Aeneas" nach Virgil's Aeneis, II, 634 ff. in Sepia.

Walraf Veranlassung gegeben. Es sind dort von Cornelius die Evangelisten, Apostel und Engelgestalten grau in grau in riesengroßen Figuren dargestellt worden. Dieselben waren in Leimfarben gemalt und sollen bereits eine gewisse Keckheit und Großartigkeit, die an altitalienische Vorbilder, ja nach Cornelius' eigener Aeußerung an Rafael'sches Studium erinnerten, offenbart haben. Leider hatten sie im Lauf der Zeit arg gelitten und sind vor einigen Jahren, ohne daß vorher auf eine Copie derselben Bedacht genommen worden wäre, beseitigt und durch Kölner Decorationsmaler übermalt worden.

Wir sehen aus diesen Mittheilungen, wie ein mit reicher Einbildungskraft begabter Jüngling im Bildungs- und Schaffensdrang sich mit großer Vertiefung in die verschiedenen Kunstweisen, die antike wie die moderne, die klassische wie die christliche, versenkt, ohne dem eigenen Genius untreu zu werden. Unter den vielfachen Arbeiten und Studien, die ihm Zufall und Absicht entgegenbrachten, waren ihm indeß die Schwingen gewachsen.

Zu erwähnen wären hier namentlich zwei, wohl schon 1808 gemalte Oelbilder, eine aufschwebende Kindergestalt, die, als Psyche aufgefaßt, das dunkle Land des Lebens unter sich zurückläßt, im Besitz von Ferdinand Scheidt zu Werden an der Ruhr, und die Göttin Pallas Athena als Erfinderin der Webekunst, jetzt im Besitz des Professors Dr. Ernst aus'm Weerth in Kessenich bei Bonn. Das letztere Bild, obwohl noch des Künstlers erster Periode angehörend, verräth bereits den gewaltigen Sprung aus den Fesseln damaliger academischer Anforderungen heraus, der sich innerlich in Cornelius längst vorbereitet hatte. Eine universelle Richtung hatte sich in ihm entwickelt, und es war natürlich, daß er sich dabei neue Lebenskreise ersehnen mußte, welche seiner Thätigkeit weiteren Spielraum und größere Perspectiven gewähren konnten. Er entschloß sich daher zur Reise nach Italien im Jahre 1809, um die dortigen reichen Kunstschätze in frischer Unmittelbarkeit auf sich wirken zu lassen. Allein er wurde zunächst in Frankfurt a. M. noch bis zum Jahre 1811 festgehalten, theils weil er hier in einen Kreis von Freunden, wie Xeller, Barth, Mosler u. A. eintrat, die, dem damals mächtig sich entfaltenden Geist der Romantik huldigend, mannichfache Anregung boten — auch der damalige Fürst-Primas Freiherr von Dalberg widmete dem vielversprechenden Künstler eine liebenswürdige Theilnahme —, theils weil ihn einige größere künstlerische Aufgaben in Anspruch nahmen, die, vielleicht in Wechselwirkung mit der localen Umgebung einen sehr erheblichen Einfluß auf die Fortbildung des Künstlers hatten.

Wir schalten hier eine allgemeine Bemerkung ein. Die klassische Kunstrichtung, die bisher das Uebergewicht behauptete, hatte sich fast gänzlich von

dem nationalen Interesse losgelöst, indem sie einer Art Kosmopolitismus huldigte, der, wie das in vielen Kunstwerken jener Zeit hervortritt, zu einer eigentlichen Inhaltslosigkeit, zu einem Kultus der sogenannten bloßen schönen Form führte, bei der von jedem sonstigen Inhalt abstrahirt wurde. Daher war ein Rückschlag unvermeidlich, in welchem die Kunst an die substanziellen Lebenselemente des Volkes, an die Geschichte, an die Religion von Neuem wieder anzuknüpfen nicht umhin konnte. Eine Verbindung zwischen Kunst und Leben mußte wieder gefunden werden, sollte sich die erstere dem letzteren nicht ganz entfremden, sondern den Weg zum Herzen der Menge finden. — Von diesen und ähnlichen Gedanken sehen wir Cornelius in Frankfurt a. M. bewegt; sie sind es, die ihn zu den mannichfaltigsten Stoffen führen und ihn gewissermaßen herumtappen lassen, ehe er ein Süjet ergreift, welches der eigenen Gedanken-Hoheit ebenso wie der gewünschten Popularität entspricht. Durch die Uebersetzung Schlegel's war Shakespeare dem großen Publikum nahegerückt, und die unserm deutschen Wesen so innig verwandte Anschauung des großen Briten veranlaßte den jungen Künstler zu einer Reihe in festen Contouren sorgfältig ausgeführter Compositionen zu Romeo und Julia: „Romeo's Abschied von Julia“ (Act III., Scene 5), Sepia-Zeichnung im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen, — „Julia als Scheinleiche“, auch „das unterbrochene Hochzeitsfest“ genannt (Act IV., Scene 5), angefangene Bleistiftzeichnung im K. Kupferstich-Cabinet zu Berlin, — und „Romeo's Tod neben der Scheinleiche Julia's (Act V., Sc. 3), Federzeichnung im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., später gestochen von Eugen Schäffer. Das letzte Bild verdient eine eingehende Betrachtung, denn es enthält bereits alle Vorzüge und Härten der Cornelius'schen Muse, die ihr stets geblieben sind, in seltener Schärfe neben einander. Ganz außerordentlich schön ist die Gestalt der im Sarge liegenden, scheintodten Julia. Romeo dagegen, der am Kopfende des Sarges, den Giftbecher in der Rechten, zusammengesunken ist, zeigt zwar einen edlen Gesichtsausdruck und schönes, lockig herabwallendes Haar, allein die linke auf Julia's Brust geschmiegte Hand ist etwas zu groß gerathen, und die Beine mit übertrieben dicken Schenkeln und einer allzustark hervorquellenden linken Wade haben eine nicht eben sehr ästhetische, gespreizte Stellung, die der ganzen Figur etwas Gezwungenes giebt, zumal der unschön gezeichnete linke, nach hinten zurückgezogene, aber zugleich doch wie nach vorn überknickende Fuß, in dem die letzte Lebensströmung zu pulsiren scheint, nur mit den Zehen den Erdboden berührt. Der neben ihm ruhende Paris, mit sonst sehr charakteristischem Ausdruck, sieht für einen jugendlichen Bräutigam einigermaßen alt aus. Er gleicht einem erschlagenen, würdigen Kreuzritter, wie man der-

gleichen z. B. in Temple church zu London auf vielen Grabmälern in Stein ausgehauen findet. Pater Lorenzo, der, eine Laterne in der Hand, dicht hinter dem Sarge steht, und den man sich eben die Worte:

„O wehe, weh' mir! Was für Blut befleckt
Die Steine hier an dieses Grabmals Schwelle? etc."

sprechend denken muß, könnte wohl etwas mehr Entsetzen in seinem Blick offenbaren. Wen aber stellt die Hände ringende und ganz und gar verzweiflungsvoll sich geberdende Figur links neben Lorenzo dar, von der man nicht einmal recht weiß, ob sie männlichen oder weiblichen Geschlechts sein soll, und die um so mehr genirt, als sie ganz vorzugsweise charakteristisch, ja sogar bei weitem die dramatisch lebendigste auf dem ganzen Bilde ist? Shakespeare hat in der Scene, wo Julia erwacht, keine weiteren Personen; denn Romeo's Diener Balthasar hält vor dem Begräbniß Wache, in das Lorenzo allein eintritt. Die Wächter finden den Diener später erst auf dem Kirchhof, außerhalb des Begräbnisses. Die alte Capulet, Julia's Mutter, an die man zunächst denken möchte, kommt erst viel später mit ihrem Gemahle, kann auch, so lange Julia nur noch scheintodt ist, unter keinen Umständen als anwesend gedacht werden, ohne den ganzen Verlauf des Drama's über den Haufen zu werfen. Für die Amme ist gleichfalls nirgends Raum. Eine direkte briefliche Anfrage bei Cornelius hat nur die in seinem Auftrage von Dr. Riegel ertheilte Antwort zur Folge gehabt, daß meine Meinung irrig sei, da auch Balthasar zugegen, was ein Blick in Shakespeare's Drama (Act V., Sc. 3) widerlegt. Balthasar verweigert es ausdrücklich, den Lorenzo in's Erbbegräbniß zu begleiten, das Lorenzo auch hernach, gemäß der ausdrücklichen Angabe des Dichters, allein wieder verläßt. Man muß also annehmen, daß der Künstler hier ein reines Bild der Phantasie geschaffen, und mag darüber streiten, ob ein so willkürliches Spiel derselben bei Darstellung gegebener Dichterscenen zu billigen sei oder nicht. Offenbar soll diese Figur den jähen und tiefen Schmerz, den die vor uns entrollte tragische Scene wachruft, symbolisch darstellen, d. h., sie soll Dasjenige abspiegeln, was eigentlich in dem Antlitz des Lorenzo sich malen sollte, hier aber nicht wiedergegeben worden ist. Und das ist denn auch in der That der Art des Cornelius ganz entsprechend. Fast in jedem seiner bedeutenderen Bilder finden sich solche symbolische Gestalten neben den dem wirklichen Leben entnommenen. In ihnen wahrt er auch bei denjenigen Darstellungen, welche Illustrationen eines bereits vorhandenen andern Dichterwerkes sind, sein Recht als selbstschöpferischer, nachdichtender Künstler; er erschwert aber dadurch unzweifelhaft das klare Verständniß seiner Schöpfungen und führt die Laien unter seinem Publikum oft ohne Noth irre. — Der Uhu

in der Mauerritze rechts will mir auch, als ein romantisches Zuviel, so wenig ich gegen die daneben liegenden Todtenköpfe zu erinnern vermag, nicht ganz behagen; dagegen ist die Gruppe der drei Wächter, die der fackeltragende Page ganz hinten und oben rechts nach dem Begräbniß führt, sehr schön componirt. —

Bot auf diese Weise der unserem Künstler verwandte Geist des englischen Dichters ihm unzweifelhaft eine bedeutende Anregung, so war es doch seine Sache ganz und gar nicht, durch bloße Illustrationen von Dichterwerken seinen Schöpfungsdrang zu befriedigen; vielmehr führte ihn die Rücksicht auf die nationale Bedeutung der künstlerischen Production bald auf das religiöse Gebiet, demnächst aber auf die Verwendung der volksthümlichen Sage des „Faust“, die, durch das Goethe'sche Gedicht von Neuem in großartigster Weise wachgerufen, vermöge ihrer zugleich metaphysisch so hohen Fassung dem jungen Manne zu Arbeiten Anlaß gab, welche ihm zuerst eine feste Stellung in dem Bereiche unseres Kunstlebens sicherten.

Zunächst malte Cornelius in Oel für den Fürst-Primas v. Dalberg eine „Heilige Familie“ und behandelte andere religiöse Stoffe. Diese Werke sind aus der ihm von den niederdeutschen Malern des 15. Jahrhunderts gewordenen Anregung hervorgegangen. Die „Heilige Familie“, welche nicht, wie Ernst Förster*) angiebt, verschollen, sondern nach Riegel's Verzeichniß der Cornelius'schen Werke (S. 283 der gedachten Schrift) jetzt in der städtischen Gemäldesammlung (dem ehemaligen Bethmann'schen Museum am Friedberger Thore zu Frankfurt a. M.) sich befindet, prägt den Geist der alten niederdeutschen Malerschule in voller, liebenswürdiger Naivetät aus. Förster beschreibt das Bild wie folgt: „Die Scene spielt in einer Vorhalle des Vaterhauses Christi. Links sitzt die jungfräuliche Mutter und hält das Kind, das ganz unbekleidet auf ihrem Schooße steht. Am Boden zu ihren Füßen kniet, in ein gelblich weißes Schaffell gekleidet, der Johannesknabe und reicht seinem Gespielen eine große, schöne Traube dar. Der aber weist mit seiner Linken (die Rechte hat er der Mutter um den Hals gelegt) nach einem Harfe spielenden Engel, als sagte er: „„Dem gieb die Traube; er hat uns so schöne Musik gemacht.““ Rechts im Bilde sitzt in Großmutterlust die heilige Anna, in welcher der junge Künstler die Züge seiner Mutter verewigt hat. In diesem Bilde wirkt jene unüberlegte Natürlichkeit, durch welche die altdeutsche Kunst gleich der Bibel sich auszeichnet, und nach welcher der Engel zur Familie gehört, ohne daß diese in eine höhere Welt versetzt wird. In den Formen herrscht Fülle und Lieblichkeit, in den

*) Geschichte der deutschen Kunst, IV. 202.

Charakteren Ernst und Milde; nur in der Anordnung der Gewandung, den Zügen und Brüchen der Falten blickt das Studium der altniederdeutschen Schule durch; ebenso in der etwas glänzenden Färbung und dem sehr dünnen, flüssigen und darum durchsichtigen Farbenauftrag."

Noch sind aus der Frankfurter Zeit zu erwähnen zwei Federumrißzeichnungen im Besitz von Eduard Cichorius in Leipzig, „Michael stürzt den Drachen" und „der Schutzengel führt ein Kind zur Kirche", — einige Bleistiftzeichnungen muthmaßlich für Transparentbilder zu Ehren Dalberg's im Besitz des Inspectors G. Malß am Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., — die nun verschollenen, in Oel ausgeführt gewesenen, mythologischen Malereien für einen Saal des Schmitt'schen, jetzt Mumm'schen Hauses auf der Zeil, — einige noch vorhandene Portraits in Oel, und eine mit 6 Zeichnungen illustrirte Taunus-Reise aus dem Jahre 1811 im Malß'schen Besitz.

Während in den genannten Bildern, namentlich in den religiösen unseres Meisters sich, trotz einer gewissen, bereits aufleuchtenden Selbstständigkeit, noch die Anlehnung an überlieferte Formen geltend macht, tritt er in seinen von Ruschewey h und Thäter gestochenen und 1816 von F. Wenner in Frankfurt a. M., in neuer Auflage 1845 bei Georg Reimer zu Berlin herausgegebenen, überdies auch in wohlfeilen lithographirten Umrissen bei Mey und Widmayer zu München erschienenen Compositionen zu dem Goethe'schen Faust auf ein Gebiet, welches ihm um so erwünschter sein mußte, als dasselbe bisher noch von keinem Maler betreten war. Zwei zu diesem Cyklus gehörige Zeichnungen: „Gretchen („Ich gäb' was drum"), nebst Faust und Mephisto vor ihrer Stubenthüre („Herein, ganz leise, nur herein")" und „Gretchen und Lieschen am Brunnen", beides Federumrisse im Besitz der Frau Therese von Cornelius in Berlin, sind, ebenso wie ein erst weit später (1859) gezeichnetes Blatt „Faust und Gretchen im Garten" („Glaubst Du an Gott?", im Besitz des Arztes Dr. Erhardt in Rom) nie gestochen worden. Die Original-Federzeichnungen zu den herausgegebenen zwölf Blättern verwahrt das Städel'sche Institut zu Frankfurt a. M. Einzelne Wiederholungen, Skizzen und Studien hierzu besitzen Herr Inspektor G. Malß und Herr Moritz Gontard zu Frankfurt a. M., der Maler Mosler zu Düsseldorf, sowie endlich Frau v. Cornelius in Berlin.*) Ein Blatt „Faust und Mephisto am Rabenstein vorbeireitend", erschien auch als Holzschnitt im zweiten Bande des Raczynski'schen Werkes.

---

*) Riegel, Cornelius, S. 386 und 424—425.

Diese Aufgabe bot dem Künstler zuerst Gelegenheit, seinen originellen Genius in einer wahrhaft neuen und großen Weise zu zeigen. „Hier" sagt Graf Raczynski, „in dem Faust ist eine Art der Darstellung, von welcher er (Cornelius) sicher der Schöpfer ist; obgleich die Gegenstände aus Goethe's Gedicht genommen sind, so hat Cornelius ihnen doch ein neues, eigenthümliches Leben gegeben."

Das Verdienst dieser Productionen ist unzweifelhaft. Cornelius hat die Typen jener Faust-Gestalten für die sinnliche Anschauung geschaffen, wie dieselben im Bewußtsein des Volkes weiterleben, und Alle, die später das Goethe'sche Gedicht durch Illustrationen uns näher zu bringen versuchten, sind mehr oder weniger dem Meister tributbar geworden, welcher ihnen die Bahn gebrochen, obwohl nicht zu läugnen ist, daß schon seit langer Zeit die weit flacheren, hauptsächlich für die Bühne aufgeputzten 26 Radirungen von Moritz Retzsch in Dresden ihm den größten Theil seiner Popularität auf diesem Gebiete wieder entzogen haben, und daß jetzt das durchaus modern-nüchterne und geleckte Seibertz'sche Prachtbilderbuch zu Faust auf zahllosen drawing-room-Tischen zu finden ist, während die überhaupt nur selten zum Verkauf gelangenden Stiche nach Cornelius' Zeichnungen blos die Mappen der Kupferstichkabinette und weniger Privatsammler schmücken. Daß auf Goethe die Cornelius'schen und Retzsch'schen Arbeiten nur eine und dieselbe Wirkung hervorbrachten, daß er die große Differenz im künstlerischen Gehalte beider nicht erkannte, sondern sie, eine wie die andere, lediglich als theatralische Wiedergabe obsoleter mittelalterlicher Formen betrachtete, geht aus einer Stelle seiner Annalen von 1816 hervor (Ausgabe von 1840, Bd. 27 S. 315), wo es heißt: „Zeichnungen zum Faust von Cornelius und Retzsch wirkten in ihrer Art das Aehnliche (d. h. sie erfreuten den Dichter gleichmäßig); denn ob man gleich eine vergangene Vorstellungsweise weder zurückrufen kann noch soll, so ist es doch löblich, sich historisch praktisch an ihr zu üben und durch neuere Kunst das Andenken einer ältern aufzufrischen, damit man, ihre Verdienste erkennend, sich alsdann um so lieber zu freiern Regionen erhebe." — Eine solche Gleichstellung der Cornelius'schen tief poetisch-empfundenen Arbeiten mit den Retzsch'schen verdienen die ersteren jedenfalls nicht, und dennoch lassen sich Ausstellungen allerdings auch an diesen Zeichnungen vielfach machen. Wie sie zum Theil selbst den Geist des Gedichtes in der That nicht einmal genau treffen, woran vielleicht mit der antiken Kunst vertraute Kunstrichter weniger Anstoß nehmen werden, so sind sie, was schwerer wiegt, durchgehends auch von ungleichmäßiger Schönheit, und es ist dies gerade ein Mangel, der bei dem stets vor Allem nach Charakteristik strebenden Meister sehr häufig hervortritt. Die sieben

zuerst von ihm behandelten und schon im Frühjahr 1811 fertig gezeichneten Süjets waren: „die Scene in Auerbach's Keller" (der Schluß derselben, wo die Gesellen sich bei der Nase packen und Faust und Mephisto verschwinden); „Gretchens erste Begegnung mit Faust beim Heimgang aus der Kirche"; „Faust, Gretchen, Mephisto und Martha gehen in dem Garten der Letztern spazieren"; „Gretchens Gebet vor dem Madonnenbilde"; „Gretchen in der Kirche mit dem bösen Geist hinter ihr"; „Faust und Mephisto den Blocksberg erklimmend"; endlich „Beide am Rabenstein vorüberreitend." — Von diesen Darstellungen sind die beiden letzten die packendsten. Die Poesie des Unheimlichen und gräßlich-Erhabenen feiert hier ihre Triumphe. In den beiden Reitern, welche auf herrlich gebildeten, nur in der Bauchlinie etwas hölzernen und überdies nicht ganz höllenmäßig aussehenden, hierfür schon allzu prächtig geschirrten Rossen am Hochgericht vorbei jagen, erkennt man bereits ganz den gewaltigen Dichter der fast ein halbes Jahrhundert später erfundenen apokalyptischen Reiter, obwohl der Ausdruck des sich im Sattel umdrehenden, nach der Schauerscene am Galgen hinstarrenden und mit ausgestrecktem linken Arm hinweisenden Faust zwar höchst energisch und eindringlich, aber der Situation entschieden nicht entsprechend ist. Es zeigt sich keine Spur von grauenvollem Entsetzen in dieser ritterlich-straffen Gestalt, die vielmehr mit imperatorischem Trotz dem Teufelsspuk am Galgen zu dem Geister eine Sünderin hinaufschleppen, Halt zu gebieten scheint. Ist das der Faust, der an Mephisto die schauervoll gepreßte Frage richtet:

„Was weben die dort um den Rabenstein?"

Weit eher, als er, scheint sich nach der Darstellung des Meisters, der in seinem Mantel zusammengeduckte Mephisto vor der hinten spielenden Scene zu fürchten, und dennoch würde ich den Ausdruck dieser Gestalt für durchaus wahr und entsprechend erklären, wenn dieselbe nicht neben jenem olympisch blickenden Faust allzusehr einschrumpfte. Sehr charakteristisch ist Mephisto's linke, Faust's Pferd fortzerrende Hand; in ihr allein liegt, und zwar durch ein höchst einfaches und scheinbar geringfügiges Motiv, die dämonische Uebermacht, die Faust dem Bösen zu folgen zwingt, schlagend ausgedrückt. Ein Vergleich dieser Darstellung mit der des gleichen Vorgangs durch den Franzosen Delacroix fällt zu Gunsten des Letztern meines Erachtens nur in Bezug auf die Pferde aus, die bei ihm wirklich die „Zauberpferde" der Hölle selbst zu sein scheinen, welche Mephisto in der vorhergehenden Scene verheißen hat. — Auf dem Blocksbergbilde ist die wie in Nebel zerfließende Spukgestalt des Irrlichts, welche den mit Faust mühsam hinanklimmenden Mephisto zum öden Berggipfel am Mantel hinaufzieht, von dämonischer Gewalt, wie nicht minder auch die sparsam vertheilte Staffage

der Uhus, Frösche, Mäuse, Eidechsen, Molche, auf Besenstielen und Böcken reitenden Hexen 2c. Die Gegend zwischen Schierke und Elend und die Worte des Gedichts:

„Uhu! Schuhu! tönt es näher,
Kauz und Kibitz und der Häher,
Sind sie alle wach geblieben?
Sind das Molche durch's Gesträuche?
Lange Beine, dicke Bäuche!
Und die Wurzeln, wie die Schlangen,
Winden sich aus Fels und Sande,
Strecken wunderliche Bande,
Uns zu schrecken, uns zu fangen 2c.“

sind hier — niemand wird dies läugnen — mit energischer Wahrheit zur Anschauung gebracht. — Die Scene in Auerbachs Keller („Irrthum, lass' los der Augen Band!“) wird durch die sehr verzerrten Gesichter der trunkenen Gesellen verunstaltet; die Scene hat durchaus nichts von dem dämonisch Spukhaften, was der Dichtung nach in ihr liegt; es sind Caricaturen, keine Menschen, die hier vor uns erscheinen. Auch ist das Auffliegen von Faust und Mephisto etwas sonderbar dargestellt, wobei es selbst an einem total verzeichneten, ja völlig unmöglichen Bein nicht fehlt.

Für gänzlich mißrathen halte ich das erste Bild, die Begegnung. Faust, eine unschön gedrungene Figur, hat eine störend gezierte Haltung, und Gretchen zeigt zwar ein recht unschuldsvolles Köpfchen, aber eine um so reizlosere und plumpere Gestalt mit auf der Rückseite häßlich, fast wie naß anliegendem Gewande und einem dicken, nach hinten weit ausschreitenden, überdies wohl etwas verzeichneten Bein. Der hinten stehende Mephisto nimmt gleichfalls eine sonderbare, ängstlich-schiefbeinige Stellung an, wie es denn überhaupt auffallend erscheint, daß Mephisto durchgehends dem Meister weit weniger geglückt ist, als andere Gestalten. Er kommt Einem vor, wie ein Leporello, der seinen Don Juan schmiegsam begleitet, nicht wie das böse Prinzip, das freiwillig die Dienerrolle übernommen, um den Herrn seiner Wahl so gewisser zu verderben. Fast überall, selbst, wie wir gesehen, auf dem Rabensteinbilde, hat er etwas Gekniffenes, Zusammengeducktes, was mit der Teufelsfrechheit nicht recht in Einklang zu bringen ist; sein Gesicht offenbart blos die durch Ironie erzeugte Verzerrung. Daß Cornelius den Händen seines Mephisto vollständige Krallen gegeben, erscheint überdies als eine Uebertreibung und widerspricht dem Gedicht geradezu („Wo siehst Du Hörner, Schweif und Klauen?“). Auch Martha, mit einem allerdings streng historischen, aber doch außer etwa auf einem launigen Genrebild künstlerisch kaum verwendbaren, helmartigen Haubenungethüm angethan, und

mit einem fast von einem Ohr zum andern reichenden Munde muß ich für übertrieben dargestellt halten. — Faust erscheint recht wenig schön und für die eben stattgehabte Verjüngung viel zu alt, doch nicht ohne charakteristischen Ausdruck in der Gartenscene; sehnsuchtsvolles Verlangen und peinigende Gewissensbisse mischen sich unverkennbar in seinem ohne Noth abstoßenden Gesichte. — Gretchen endlich kann nicht reizender und bezaubernder gedacht werden, als in dieser Scene, da sie sich mit schüchterner Hingebung, die fast noch Abwehr ist, an Faust anschmiegt; minder schön zeigt sie sich dagegen in der Kirche, da sie mit dem Ausruf: „Nachbarin, Euer Fläschchen!“ in Ohnmacht fällt. Merkwürdiger Weise ist hier eine an sich untergeordnetere Gruppe, die rechts vorn knieende Mutter mit den zwei Kindern vom Künstler weit mehr hervorgehoben als die Hauptperson, was allerdings bei Cornelius, wie wir dies sehen werden, und bei Besprechung des Bildes von Romeo's Tod neben der Scheinleiche Julia's auch schon gesehen haben, häufiger vorkommt. Unter den Betenden befindet sich auch Cornelius selbst als die letzte Gestalt zur Linken. Sehr charakteristisch ist Gretchens linker Arm gezeichnet, der im Augenblick, da sie in Ohnmacht sinkt, noch wie mechanisch nach der in heuchlerischer Andacht vor ihr sitzenden Martha greift. Daß dem „bösen Geist“ hinter Gretchen Krallen und Pferdefuß gegeben sind, halte ich für ein völliges Mißverständniß der Goethe'schen Intention; der Dichter dachte hier nur an das böse Gewissen, keineswegs aber an einen Teufel. Um dies einzusehen, braucht man ja nur die Worte zu lesen, die dem „bösen Geist“ in den Mund gelegt sind; diese Vorwürfe und Weherufe können von einem Teufel offenbar nicht ausgehen. — Gretchens Gestalt, die überhaupt sehr ungleichmäßig behandelt ist, sodaß an eine Aehnlichkeit der Figur und des Gesichts bei den verschiedenen Scenen, in denen sie auftritt, nicht zu denken ist, wird beim „Neige, Du Schmerzensreiche“ schwerlich für bedeutend gelten dürfen. Daß sie sich mit der rechten Hand und einem Tuche den Schweiß von der Stirn oder die Thränen von den Augen wischt, kann doch wohl kaum als ein genügender Ausdruck für die in dieser Scene ihr Inneres durchwühlende Verzweiflung angesehen werden. Das Andachtsbild der Mater dolorosa, vor dem Gretchen knieet, hat allerdings recht gründlich alterthümlich „das Schwert im Herzen“ und erscheint insofern, wie auch bezüglich der auf dem Postament stehenden Krüge mit den hineingesteckten frischen Blumen dem Goethe'schen Gedicht weit entsprechender, als die schön modellirte Mutter Gottes mit dem todten Heiland im Schooße auf Kaulbach's Darstellung derselben Scene, die vor Allem von der Vorschrift des Dichters: „in einer Mauerhöhle ein Andachtsbild“, vollständig abweicht; allein dafür ist freilich die Cornelius'sche Mutter

Gottes auch — uns ganz recht — sehr häßlich, in relandsartig hahnebüchenem Stile gehalten, wie man's in altdeutschen Städten wirklich sieht. Das reizlose Gretchen des Cornelius hat aber wenigstens entschieden den Vorzug, keine Bravour-Grisette zu sein, wie Kaulbach sie in einer wundervoll theatralisch drapirten und mit probemäßigster Virtuosität des Linienspiels nach vorn zusammengebrochenen Gestalt, unter Verzicht auf jede Andeutung des wirklichen Gretchencharakters und glücklicher Weise auch unter Verzicht auf Wiedergabe der Gesichtszüge, dargestellt hat. Es ist, als habe Kaulbach's Gretchen zu diesem leidenschaftlichen Niedersturz erst ganz besondere Toilette gemacht und die denkbar schönste Pose dazu eingeübt. Der bei Cornelius rechts vorn am Brunnen aus einem Kübel trinkende Storch soll, an das Ammenmärchen vom Klapperstorch anspielend, Gretchen's Leibeszustand symbolisiren; ich bezweifle aber sehr, daß eine so derb-naive Allusion unserer reflektirenden Anschauungs- und Gefühlsweise irgend zusagen könne.

Sulpiz Boisserée hatte eine Reise nach Weimar unternommen und die gedachten sieben Faustzeichnungen dem damals ganz hellenisch gestimmten Dichterfürsten vorgelegt. Demungeachtet lief ein dankbar anerkennendes Schreiben, datirt Weimar den 8. Mai 1811, über dieselben von Goethe an den Künstler ein; in demselben wird hervorgehoben, wie rühmlich der Letztere sich in die ihm fremde Welt hineingefunden, und wie ohne Zweifel bei Verfolgung dieses Weges die Bewegung in diesem Elemente sich in ihm immer freier gestalten werde. Zugleich aber warnte Goethe den jungen Maler, für den er bei solchem Versenken in einen altdeutschen Stoff die Gefahr romantischer Ueberschwänglichkeit befürchtete, vor der deutschen Kunstwelt des 16. Jahrhunderts, die nie, wie die gleichzeitige transalpinische, die höchste Vollkommenheit erreicht habe. Er empfahl als Gegengift das Studium des Dürer'schen Gebetbuchs für Kaiser Maximilian, als groß und frei gedacht, und das der großen Italiener.

Bald darauf schnürte Cornelius das Ränzchen und ging — endlich — nach Italien. — Unterwegs, namentlich in Heidelberg, zeichnete er, wie Sulpiz Boisserée an Goethe schreibt, „weil leider auch bei ihm die Kunst nach Brot ging“, elf Blätter für das beim Buchhändler Reimer in Berlin 1812 und 1817 herausgekommene „Taschenbuch der Sagen und Legenden“ von Amalie von Helwig ꝛc., denen später noch zwei folgten, so daß es im Ganzen dreizehn wurden: „Maria empfängt die entflohene Pförtnerin“ (zur Legende: „die Rückkehr der Pförtnerin“), gestochen von Gottfried Rist; „Kaiser Adolf von Nassau raubt eine Nonne“, gestochen von H. Lips; „die heil. Elisabeth knieet betend vor einem Kreuz“, gest. von Lips; „dieselbe giebt einem Greise ihren Handschuh“, gest. von Bolt; „der h. Georg belehrt eine Wittwe, die

ihn für einen griechischen Gott hält", gest. von Lips; „Leutholt, desse Frau und Dietwina an Siegebald's geöffnetem Sarge" (zur Legende: „de Siegeskranz"), gest. von Lips; „Windruda empfängt vor ihrer Hütte Ka den Großen" (zur Sage: „die Nacht im Walde"), gest. von G. Rist „Kaiser Max auf der Martinswand", gest. von Lips; „Richard Löwenher und das Hirtenmädchen Mathilde", gest. von Ritter; „Kanut kommt z dem verrätherischen König Magnus von Schweden", gest. von demselben „Bonifacius hat das Kreuz aufgepflanzt und Orsholo und Wittaborn be kehrt", gest. von Lips; „die h. Elisabeth schneidet der schönen Radegundi die goldenen Locken ab", gest. von Ritter; und endlich „der h. Hubertu kniet vor dem Hirsch mit der Kreuzerscheinung", gest. von demselben. Di Originalzeichnungen sind verschollen, vielleicht in den Händen der Steche geblieben. Aus den zum Theil recht guten Stichen läßt sich deutlich er kennen, daß der Geist der Faustbilder auch in diesen Darstellungen sic wiederspiegelt; der Einfluß Italiens aber, der in den letzten Faustbilder bereits durchschimmert, mangelt hier noch gänzlich.

Als Cornelius im Herbst 1811, nun bereits achtundzwanzig Jahr alt, in Rom anlangte, traf er hier einen Kreis von Malern an, die sic ohne Verabredung zusammengefunden und ihre Verbindung auf das Glaubens bekenntniß der Romantik gegründet hatten, welches, hauptsächlich von Friedric Schlegel formulirt, in den verschiedensten Gegenden Deutschlands gerad auf die begabtesten Jünger der Kunst von nachhaltiger Einwirkung gewese war. Für Schlegel galt als Zweck der Kunst „die symbolische Bedeutun und Andeutung göttlicher Geheimnisse"; Gemälde sollten „Hieroglyphen" sein „voll heiliger Mystik", und aus diesen Grundanschauungen ergab sich unte Zurückdrängung der antik-heidnischen Auffassungsweise jene christliche Kunst-übung, die ihre Ideale nicht in den Rafael's und den Michel Angelo's fand „von denen der Kunstverderb ausgegangen", sondern in den Präraphaeliten und namentlich in den Meisterwerken der alten deutschen Kunst. Diese Grundanschauungen hatten seit 1810 eine Anzahl strebender Kunstjünger unte einander verbunden, von denen namentlich Overbeck, der schon 1812 ge-storbene Pforr, Wilhelm und Rudolf Schadow und Ludwig Vogel sowie später auch Veit, Wach, Fohr, Carl Vogel (v. Vogelstein) und Julius Schnorr hervorzuheben sind. Sie hatten in einem alten Kloster S. Isidoro ihre Wohnung aufgeschlagen und lebten hier, jeder ein-sam in seiner Zelle arbeitend, als fromme Klosterbrüder, die das kärgliche Mahl in der gemeinschaftlichen Küche eigenhändig bereiteten. Cornelius zog zwar nicht selbst in das Ordenshaus, sondern wohnte, zuerst mit Xeller zusammen, dann allein in einer gewöhnlichen Miethswohnung, allein nichts-

destoweniger gehörte seine Seele den Brüdern, mit denen er in den regsten, täglichen Verkehr trat. Schnell bildete sich namentlich zwischen ihm und Overbeck, der als das bisherige Haupt der „Nazarener" betrachtet werden konnte, eine innige Freundschaft, die vornehmlich auf einer gewissen wechselseitigen Ergänzung ihrer Naturen beruhte, indem bei dem sanften, milden, demüthigen Overbeck das subjektive Element, bei Cornelius dagegen eine mehr objektive und universelle Tendenz überwog, während diese verschiedenen Richtungen sich in dem heiligen Ernste begegneten, mit dem Beide der tiefsinnigsten Ausübung der Kunst sich ergeben hatten. König Ludwig von Baiern hat die beiden Männer mit Johannes und Paulus verglichen. Jeden Sonnabend theilten sie einander mit, was sie die Woche über gemacht hatten, und bekannten sich gegenseitig die Fehler, welche Jeder in den Werken des Andern bemerkte. Dieser wechselseitige Austausch der Gedanken und Ansichten übte einen mächtigen Einfluß namentlich auf den entwickelungsfähigen Cornelius, welcher in späterer Zeit rücksichtlich dieses römischen Aufenthaltes dem Grafen Raczynski schrieb: „Es ist mir unmöglich, den Kreis geistiger Entwickelung während meines Aufenthalts in Rom in kurzen und dürftigen Notizen darzustellen. Aber ich darf sagen, es wurden die Bahnen von Jahrhunderten durchkreist; ich spreche hier nicht blos von mir, sondern von jenem Verein von Talenten und Charakteren, die getragen von allem, was das Vaterland und Italien Heiliges, Großes und Schönes, was der begeisternde Kampf gegen französische Tyrannei und Frivolität in allen bessern Gemüthern so tief aufregte, damals in so reichem Maße darbot."

Rücksichtlich der Arbeiten, welche unseren Künstler in dieser Periode in Anspruch nahmen, ist zunächst die Fortsetzung und Vollendung der Faust-Compositionen in fünf Blättern zu nennen, welche die schon oben angedeuteten Vorzüge zum Theil in noch höherem Grade zeigten, als die Frankfurter Arbeiten. „Der Spaziergang vor dem Thore", Valentin's Tod", die Scene in Gretchen's Kerker", ein „Titelblatt" zum ganzen Werk und eine Illustration zum „Vorspiel" bilden die Gegenstände dieser zweiten Serie. Im Spaziergang sind die flotten Burschen und philiströsen Bürger sehr hübsch charakterisirt, Wagner dagegen sieht übertrieben albern, mehr als blos pedantisch aus, und Faust ist meiner Ansicht nach wieder eine ganz mißlungene Figur. Sein Gesicht erscheint ausdruckslos und durch einen Bartwuchs verunziert, der einem angeklebten Theaterbart recht ähnlich sieht. — Sehr bewundernswürdig componirt ist dagegen Valentin's Tod. Es ist der Moment dargestellt, da Faust mit Mephisto entflieht, und das Volk von allen Seiten herzuströmt, die letzten Worte des Sterbenden zu vernehmen. Vor

Allem ergreifend, obschon ziemlich im Hintergrund, wirkt Faust, hier in schönster männlicher Gestalt dargestellt. Er wendet sich, langsam den Degen einsteckend, in dumpfem Hinbrüten zur Flucht, zu welcher der ihm zur Seite befindliche, weniger prägnante Mephistopheles antreibt, und sein Antlitz verräth uns deutlich die furchtbare Selbstanklage: „Du bist ein Mörder!" Gretchen erscheint, trotz ihres Jammers, der indessen eindringlicher hätte ausgedrückt werden können, noch voller Liebreiz. Ihren Hauptankläger bildet der geschwellte Leib, den der Künstler ausnehmend zart behandelt hat. Die umstehenden Gruppen sind voll Leben und Ausdruck. Doch begreift man der Frau Martha seltsam erhobenen Zeigefinger der rechten Hand nicht, und daß der laternentragende Nachtwächter zwischen Valentin's Beine tritt, macht keinen malerischen Eindruck; noch weniger aber versteht man, warum Valentin das linke ausgestreckte Bein hoch hebt, da er doch, wie aus der Bewegung seiner linken Hand hervorgeht, bereits die Leute anredet, also schon längere Zeit am Boden liegen muß und nicht als noch im Fallen begriffen aufgefaßt werden kann. —

Am allerhöchsten aber stelle ich die Kerkerscene. Hier ist Alles von der ergreifendsten dramatischen Wahrheit: die rasend-schnaubenden Rosse, der auf diesem Blatt meisterhaft dargestellte, Faust mit satanischer Gier fortzerrende Mephistopheles, der verzweiflungsvoll nach Gretchen die Hand ausstreckende Faust, das dem Himmel sich ergebende, händeringend auf der Strohmatte liegende Gretchen, und der, obwohl etwas typisch gebildete, aber durchaus himmlisch-erhabene Engel über ihr, der mit Schwert und Oelzweig Gericht und Gnade verkündet. Wie großartig diese Composition ist, wird Einem dann erst völlig klar, wenn man sie etwa mit der Darstellung desselben Gegenstandes von Seibertz vergleicht. Unglaublich schal und nichtig nimmt sich diese letztere aus, sobald man sie unmittelbar nach der Cornelius'schen betrachtet. — Das Titelblatt ist außerordentlich phantastisch und reich ausgestattet; man erblickt Gott Vater im Himmel, zu dem rechts zwei Engel anbetend aufschauen; links erscheint der heilige Michael und in scheinbarer Devotion Mephisto, dem die Hand eines auf einem Besen reitenden Teufels als Fußschemel dient. Ein anderer Teufel hält den Besen, und beide steigen aus dem Dampf des von der Hexe und den Meerkatzen oder Affen bedienten, auf einem Kopfe mit dem Höllenrachen anstatt des Maules ruhenden Kessels. Verschiedene Teufel schauen aus dem Rachen; einer davon greift aber mit dem Arm so weit aus demselben heraus, daß es über jede natürliche Möglichkeit geht. Eine Meerkatze bläst der Frau Martha, der das nicht eben schöne Gretchen das Schmuckkästchen zeigt, durch ein langes Rohr bösen Rath in's Ohr. Unten in der Mitte übersetzt Faust, am Pulte sitzend, das Testa-

ment; der Pudel ist vor, der etwas sonderbar geformte, gleich einem Jongleur ein Einhorn und einen Hirsch in den Händen balancirende Erdgeist hinter ihm, und aus der Erdkugel, welche der Letztere auf dem Kopfe hält, wächst eine Pflanze, der die Genien der Jurisprudenz, Philosophie, Medizin und Theologie als Blüthen entsprießen. — Auf dem Blatt mit dem Vorspiel sieht man die Bühne mit Vorbereitungen zur Aufführung. Faust überliest seine Rolle, Martha flicht dem Gretchen die Haare, Mephisto schielt hinter dem Vorhang nach dem Publikum, das erwartungsvoll dasitzt; auf der andern Seite (rechts, vom Beschauer aus) erblickt man den Theaterdirector, Cassirer, Theaterdichter und Maler im eifrigem Gespräch, lauter humoristisch gedachte, köstlich philiströse Gestalten.

Lehrreich für Denk- und Auffassungsweise des Künstlers ist das auf dem letztgedachten Blatt gedruckte Schreiben, welches er über die Faust-Compositionen im September 1815 an Goethe richtete; es sind darin die Motive hervorgehoben, mit denen er an diese Compositionen ging, und obenan steht, für den Künstler sehr bezeichnend, das „nationale", in dem seine Kunst vorzugsweise wurzelte. „Wenn auch jede wahre Kunst, sagt Cornelius in dem Schreiben, „nie ihre Wirkung auf unverdorbene Gemüther verliert, und die Werke einer großen Vergangenheit uns mächtig in die damalige Denk- und Empfindungsweise hineinziehen, so sind doch die Wirkungen einer gleichzeitigen Kunst noch ungleich größer und lebendiger, und ganze Völker, ja ganze Zeitalter sind oft von den Werken eines einzelnen großen Menschen begeistert worden. Wie Ihre Excellenz auf Ihre Zeit und besonders auf Ihre Nation gewirkt haben, ist davon der sprechendste Beweis. Möchten Sie unter jenen tausend Stimmen der Liebe und Bewunderung, die sich dankbar zu Ihnen drängen, die meinige nicht ganz überhören und diesem geringen Werke, als einem schwachen Wiederschein Ihrer lebendigen Schöpfungen, eine kleine Stelle in Ihrem Andenken so lange gönnen, bis ein Würdigerer kommt, der mit größerer Kunst und reichbegabterem Geiste das wirklich vollführt, wonach ich so sehnlich, aber mit geringem Erfolg, gestrebt habe. Peter Cornelius."

Dieselbe nationale Tendenz, welche den Faust-Compositionen zu Grunde lag, wurde von unserm Künstler noch weiter verfolgt, indem er das unlängst erst der Vergessenheit entrissene und damals gerade auf die angeregte Bewegung der Geister lebhaft einwirkende Nibelungenlied zum Gegenstand von Compositionen machte, die den reichen, gewaltigen Inhalt jenes Gedichtes mit seinen mächtigen Gestalten in breit angelegten Formen vorführten. Dieselben waren mit der Feder für den Kupferstich gezeichnet und sollten den Beweis liefern, welch' eine Wirkung selbst ein mit geringen

Mitteln hergestelltes Kunstwerk auszuüben im Stande ist. Das Titelblatt haben Amsler und Barth vortrefflich, die übrigen Lips und Ritter, zum Theil recht ungenügend gestochen; das Ganze ist 1812—1817 bei G. Reimer, der jetzt sämmtliche Blätter besitzt, in Berlin erschienen, mit Ausnahme zweier Blätter „der Auszug zum Sachsenkrieg" und „der Nibelungen Donaufahrt", wovon das erste im Original verloren gegangen zu sein scheint, aber von Zach in München für Raczynski lithographirt worden ist, das zweite, eine nicht ganz vollendete Umrißzeichnung in Bleistift, sich im Besitze der Frau Therese v. Cornelius in Berlin befindet und nie veröffentlicht wurde. Im Raczynski'schen Werke ist „Siegfried's Abschied von Chriemhild" als Holzschnitt enthalten; zwei Federumrisse zu „Siegfried's Tod", sowie „Siegfried's Leiche", als Federumriß mit Bleistift schattirt, besitzt Frau v. Cornelius, und „Siegfried's Tod" noch einmal Graf Marcelli zu Cagli in Umbrien. Von einer weit später (erst 1855) entstandenen Zeichnung „Hagen versenkt den Nibelungenschatz", der letzten, die diesem Illustrations-Cyclus angehört, wird im Abschnitt IV. noch ausführlicher die Rede sein.*) — Auch für dieses Nibelungenlied hat Cornelius mit intuitivem Geiste die Typen der Charaktere geschaffen, wie sie jetzt im Bewußtsein des Volkes fortleben; er hat uns ein Epos in der Malerei geliefert, welches ein großes Ganzes von erschütternden Ereignissen und Erlebnissen riesenhaft-urdeutscher Charaktere darstellt. Besonders hervorzuheben unter diesen Zeichnungen ist das „Titelblatt". Beinahe durchgehends durch Hoheit und Klarheit der Anordnung, Kraft und Lebendigkeit des Vortrags, Schönheit und Eigenthümlichkeit der Formen ausgezeichnet, faßt es das ganze Lied andeutend zusammen und verräth bereits deutlich des Meisters Beruf zum monumentalen Freskomaler in der Anlehnung an feste architektonische Gliederung und Raumeintheilung. Zugleich läßt es, namentlich in der Darstellung der Pferde und zum Theil auch der Gewandung, sein damaliges ernstes Studium des Giotto und Masaccio erkennen. Es ist dem befreundeten Geheimen Staatsrath Georg Barthold Niebuhr, der 1816 als preußischer Gesandter nach Rom kam, gewidmet und trägt die Jahreszahl 1817. Die oberen Abtheilungen stellen Siegfried's Heldenthaten, die Bezwingung der Sachsen- und Dänen-Könige, sowie der Brunhild, demnächst den Lohn Siegfried's, nämlich die Heirath mit Chriemhild dar. In der Mitte rechts erscheint der Verrath, Siegfried's Abschied und Tod, links die Rache, der Kampf und Untergang zu Wien. Die untere Abtheilung endlich ist der

*) Was von einzelnen Skizzen und Studien zu den Nibelungen-Zeichnungen noch vorhanden ist, hat Riegel a. a. O. S. 425 aufgeführt.

Klage gewidmet: König Etzel unter den Leichen der Helden, von grausig erhabener Schönheit. Außerdem besteht das Werk noch aus nachstehenden, dem Gange des Gedichtes folgenden Darstellungen: 1., „Der Königinnen Grüßen" (Vers 2369—2373 der Hagen'schen Ausgabe, Breslau, 1816, oder „der Nibelungen Noth" I., 10, 604, Ausgabe von Dr. Braunfeld, Frankfurt a. M. 1846); dies ist nämlich die Scene, da die stolze Brunhild, König Gunther's von Burgund Gemahlin, von Chriemhild in Worms feierlich empfangen und im Angesichte der berittenen Reckenschaar, worunter Siegfried, Gere, Ortwein u. s. w. sich befinden, umarmt wird; — 2., „Hagen's Heuchelei" (V. 3625—3636), I., 15,920 ff.); dies ist die Scene, wo Chriemhild Hagen das in das Kleid, Siegfried's genähte Zeichen seiner verwundbaren Stelle, die Hagen zu schützen versprochen, zeigt; — 3., „Siegfried's Abschied von Chriemhild, bevor er zur Jagd auszieht", (Vers 3697—3764, I., 16,953 u. ff.), für das Raczynski'sche Werk auch in Holz geschnitten und für Förster's Kunstgeschichte (IV. 212), der Hauptpartie nach in Stahl gestochen; — 4., „Siegfried schreckt das Gesinde in der Küche durch einen von ihm eingefangenen Bären (Vers 3845—3852, I., 16, 987 ff.); — 5., „Siegfried's Tod", wobei dieser, von Hagen hinterlistig getroffen dem feig Entfliehenden seinen Schild nachschleudert, während König Gunther mit einigen Recken im Hintergrund der Schreckensscene zuschaut" (Vers 3937—3956; I., 16, 1009 ff.); — und endlich 6., in ergreifender Darstellung: „Chriemhild erblickt bei ihrem Frühgang zur Messe die Leiche des erschlagenen Gatten vor ihrer Thür" (V. 4041—4052; I. 17, 1093 ff.). — Die Gestalt der Chriemhild ist nicht schön, vielmehr geradezu plump und unedel hart im Gesichtsausdruck auf dem Bilde, wo sie dem hinterlistigen Hagen die verwundbare Stelle des Gatten verräth. Dagegen ist Hagen, wie auf diesem Bilde, so auch bei der Ermordung Siegfried's ein Meisterwerk grauenerregender Charakteristik; der „grimme Recke" scheint leibhaftig vor uns zu stehen. Die Colossalität der Rosse bei dem Empfang der Brunhild zu Worms frappirt das Auge des Beschauers durch ein gewisses hölzern-groteskes Uebermaß, wie denn auch der Bär auf dem humoristischen Blatt nicht ganz nach der Natur gezeichnet ist. Am meisten poetische Stimmung herrscht in dem Blatt des Abschiedes zur Jagd, obwohl Siegfried's Gesicht hier merkwürdiger Weise alles Ausdrucks entbehrt; doch ist die Landschaft, in die man hinten rechts blickt, wunderschön empfunden. Am gewaltigsten packt indeß wohl die Ermordung Siegfried's. Weder der armsdicke Blutstrahl, der aus des Recken Brust strömt, noch der Weberbaum von Pfeil, der ihm quer durch den Leib gegangen, können verletzen; wir haben es hier eben mit einer Dichtung aus fabelhafter Reckenzeit zu thun, und daß Cornelius uns

diese urgewaltige Epoche mit tiefster Versenkung in die Farbe des Gedichts, ohne jede moderne Beschönigung oder Milderung wiedergegeben, gereicht ihm gewiß nur um so mehr zum Ruhme. Auch der feige, sich fortschleichende Mörder ist, wie schon gesagt, außerordentlich wuchtig charakterisirt, und nur die hinteren Gruppen, sowie der unmögliche Hund Siegfried's mit dem seltsam aufgerissenen Rachen, der eben zu einer wüthenden Verfolgung Hagen's losfährt, fallen bedeutend ab. In Gunther's Gesicht ist keine Spur von einem grausen Entsetzen, und auch die beiden Reisigen neben ihm scheinen nur in geringem Grade erschrocken, obwohl sie noch immer mehr Theilnahme an dem Vorgang nehmen, als der sich gemächlich nach Hagen umdrehende, überdies wie ein flotter, mittelalterlicher Student aussehende König.

Die Bearbeitungen der Faustsage wie der Nibelungen zeigen, daß Cornelius seine Eigenthümlichkeit, wie sich dieselbe in Deutschland ausgebildet hatte, in Rom nicht wesentlich modificirt hat, und zwar betrifft das sowohl die Form als den Inhalt seiner Darstellung. So anregend auf ihn auch der tief religiöse, feinfühlende Overbeck wirken mußte, so wenig war doch Cornelius also geartet, um auf die exclusiv katholische Richtung seines Freundes einzugehen, der, aus der ächt protestantischen Stadt Lübeck gebürtig, in dem Drange nach einem in kirchlichen Formen sich aussprechenden Empfindungsleben in den Schooß der allein selig machenden Kirche sich hatte aufnehmen lassen, während der katholisch geborene Rheinländer Cornelius bei aller lautern Frömmigkeit und Glaubensfestigkeit sich doch schon früh eine gewisse freiere Denkweise rücksichtlich der Kirche zu eigen gemacht hatte. Ließ er doch, wie Niebuhr erzählt, einst sogar bei Bunsen, mit diesem und Thorwaldsen zusammen, selbst „den alten Jupiter" leben, dessen Gesundheit der Letztere im Angesicht des funkelnden Planeten ausgebracht, während die dabei stehenden katholisirenden Künstler darüber nicht wenig stutzten. Und dennoch blieb er Zeit seines Lebens der Lehre seiner Kindheit getreu; seine, auf die Bibel gestützte Religiosität nahm nichts Krankhaftes, nichts Ueberspanntes in sich auf; sie war völlig unbefangen und naiv. Die Großartigkeit der gesammten christlichen Lebensauffassung, ihr heiliger Ernst, ihre ehrfurchtgebietenden Formen fanden stets verwandte Saiten auch in dem Gemüth unseres Künstlers vor, hinderten ihn aber nicht, für die freie Entwickelung der Kunst einzutreten, welche keine exclusive Beziehung zu einem Kirchenwesen haben, sondern das ganze Leben der Menschheit umfassen läutern, erheben soll. Deshalb waren ihm die nach Overbeck's Vorgang mehrfach auftretenden Conversionen der begeisterten Kunstjünger so widerwärtig, daß er selbst die Drohung aussprach, er wäre bereit, wenn noch Einer katholisch würde, zur protestantischen Kirche überzutreten. — Aus dieser

Denkweise floß denn für Cornelius ein wesentlich anderes Kunststreben, eine Elasticität des Geistes, die sich die verschiedenartigsten Stoffe zu assimiliren und sie in homogenen Formen darzustellen vermochte.

Wenn die Nibelungen- und Faust-Compositionen so zu sagen aus dem Geist der altdeutschen Malerschule hervorgegangen sind, so verfolgte Cornelius in der Reihe religiöser Zeichnungen und Gemälde, welche gleichfalls in Rom entstanden, einen hiervon ganz abweichenden Styl. Die Formen desselben erinnern an die altflorentinische Schule, an Masaccio, Filippo Lippi, Ghirlandajo, aber nicht in der sklavischen Weise des Copisten, sondern im Geiste einer allgemeineren Auffassung und Formengebung. Gewiß ist es im höchsten Grade bemerkenswerth, wie Cornelius so verschiedene Stylformen mit Glück zu cultiviren vermocht hat, ohne daß er in ihnen seine Originalität verlor; indem er ihnen sämmtlich vielmehr den Stempel seiner Eigenthümlichkeit aufprägte, lieferte er den schlagendsten Beweis für die mächtige Urwüchsigkeit der letztern.

Von den damals in Rom gemachten Zeichnungen und Gemälden religiöser Richtung sind zu erwähnen: „der Abschied des Paulus von den Ephesern in Milet“ im Münchener Kupferstichkabinet, und eine zweite Darstellung desselben Gegenstandes in scharfen Umrissen mit der Bezeichnung: Pietro Cornelius fc. Roma 1813, in Stift Neuburg bei Heidelberg, dem ehemaligen Frankfurter Senator Baron von Bernus gehörig und nicht publicirt; — ferner ebendaselbst „die Gefangennehmung Christi“, in Quartformat (gleichfalls nicht vervielfältigt); — „Pietas“, nämlich die Mutter Jesu mit den beiden andern Marien, Johannes, Joseph von Arimathia, Nicodemus und Petrus beim Leichnam Christi, eine etwa 1815 entstandene Federzeichnung, nicht edirt und, ebenso wie das von Schreiner lithographirte Oelbild, „die Grablegung Christi“, im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen;*) — „die drei Marien am Grabe“, ein 1815 vollendetes Oelbild, jetzt in Rostock bei Frau Obermedicinalrath Stanius; — „die Flucht nach Aegypten“, gleichfalls in Oel gemalt mit landschaftlichem Hintergrund von Joseph Koch, nicht recht lebenswahr, aber mit tiefem, religiös-gläubigem Ernst ausgeführt, in der von Schack'schen Galerie zu München; — „die klugen und die thörichten Jungfrauen“, jetzt in der städtischen Sammlung zu Düsseldorf, ein Oelbild; — dann endlich noch die auf Stein gezeichnete „Madonna mit der Rose“, von 1818, wovon das Städel'sche Institut in

*) Cornelius selbst legt auf dieses Bild ein besonderes Gewicht und hält es namentlich auch bezüglich des Colorits für eines seiner gelungensten. Ich bedauere, aus eigener Anschauung nicht darüber urtheilen zu können.

Frankfurt a. M. einen Abdruck verwahrt. Die hier genannten Oelbilder verrathen es trotz der innigen Empfindung und mächtigen Charakteristik, die ihnen inne wohnt, doch schon deutlich genug, daß die Oelmalerei, das Staffeleibild, Cornelius' Sache nicht ist. Zum Ausdruck seiner Gedanken bedurfte er anderer Mittel, als desjenigen, durch welches hauptsächlich die großen Genien des Cinquecento für die Ewigkeit hinaus das Vollkommenste geleistet hatten. Viel näher stand ihm die Freskomalerei, zu deren Ausübung sich bald Gelegenheit darbot.

Ein für die Geschichte des Meisters und mit ihm der gesammten Malerei wichtiges Factum ist nämlich die Herstellung der Fresken in einem oberen Saale des ehemaligen Palastes Dei Zuccheri (Via Sistina Nr. 64) auf dem Monte Pincio. Der Königl. Preußische General-Consul Jacob Salomon Bartholdi wünschte ursprünglich diesen im dritten Stockwerk belegenen Saal nur mit Arabesken ausgeschmückt zu sehen; allein Cornelius, an den er sich gewendet, veranlaßte ihn, das Zimmer mit historischen Darstellungen a fresco ausmalen zu lassen. Es wurde die Geschichte Joseph's für diesen Zweck als Süjet gewählt, und Cornelius, Overbeck, Philipp Veit und Wilhelm Schadow fanden sich bereit, das Werk gegen Bezahlung der Gerüste, Maurerarbeit, Farben und ihrer eigenen Lebensbedürfnisse, unter Verzicht auf jegliches Honorar, herzustellen. Cornelius übernahm zwei Darstellungen aus der Geschichte Joseph's, „die Traumdeutung" und „die Wiedererkennungsscene mit den Brüdern." Beide Gemälde, vorzugsweise aber das letztere, sind von ausgezeichneter, wahrhaft dramatischer Wirkung und im Styl so vollendet, im Ausdruck so harmonisch und überwältigend, daß sie in Rom ein allgemeines Aufsehen erregten, um so mehr, als seit Rafael Mengs die Ausübung der Freskomalerei gänzlich aufgehört hatte, und jetzt plötzlich der junge Fremdling nebst seinen Genossen mit wahren Meisterwerken in dieser Kunstgattung überraschte. Die „Traumdeutung" stellt Pharao auf dem Thron sitzend dar, links von ihm steht Joseph und legt die als Schatten in der Luft angedeuteten Träume aus. Rechts sitzen zwei Räthe des Königs auf einer Bank, dahinter stehen noch drei. Diesen Entwurf führte Cornelius selbst sehr sorgfältig in Deckfarben aus, und es befindet sich das mit der Jahreszahl 1816 versehene Bild jetzt im Besitz des Kunsthändlers C. G. Börner in Leipzig. Später wurde der erste Entwurf wesentlich modificirt, und eine Federzeichnung darnach verwahrt das großherzogliche Museum zu Darmstadt. Neben dem König sitzt hier nur sein Geheimschreiber, drei Räthe stehen dicht dahinter, und Einer der falschen Traumdeuter zieht sich mit seinem Traumbuch zurück. In die darüber befindliche Lünette malte Cornelius eine allegorische Com-

position, „die sieben fetten Jahre." Man sieht hier durch zwei Bogen auf eine reiche Gegend mit Fruchtbäumen und Feldern. Eine Mutter sitzt mit ihrem Säugling und einem andern Kinde, dem sie eine Schale reicht, zwischen den Bogen; ein drittes bringt einen Korb mit Früchten herbei. Bei der Ausführung des Vordergrundes (Knaben mit Binden von Garben und Keltern von Reben beschäftigt) trat Veit für Cornelius ein. — In dem zweiten großen Bilde erscheint besonders ergreifend der scheue Ausdruck in den Gesichtern der Brüder, die zum Theil vor Joseph niedergefallen sind, zum Theil sich reuig bestürzt in der Ferne halten. Nur der sehr jung gedachte Benjamin liegt an Joseph's Brust. Hinter dem Letzteren steht eine Figur, die Bartholdi's Züge trägt. — Die „Traumdeutung", deren Carton der Oberbaurath Hausmann in Hannover besitzt, ist von Amsler, die „Wiedererkennung" von Hoffmann gestochen. Den Carton zur letztern verwahrt die Berliner Kunst-Academie. Ein Holzschnitt davon findet sich im mehrgenannten Raczynski'schen Werke. Der Kunsthändler Börner zu Leipzig hat noch eine 13½ Zoll hohe und 16¾ Zoll breite Umrißzeichnung in Bleistift von der Wiedererkennung, welche der Meister später als den Carton gemacht und als Hülfszeichnung bei Anfertigung eines Oelgemäldes von gleicher Größe benutzt hat, das von Rom aus an den König von Preußen nach Berlin gesandt wurde und sich vermuthlich noch im Schlosse daselbst befindet.*)

Es konn nicht Wunder nehmen, daß die Freskomalerei gerade für Cornelius von besonderer Bedeutung sein mußte; ist sie doch diejenige Form, in welcher die Malerei überhaupt einen monumentalen Charakter erhält und fähig wird, eine große populäre Wirkung auszuüben, sei es nun, daß sie ihre Süjets der Geschichte oder den Anschauungen der Religion entnimmt. Der große Ideenzug, in den unser Künstler sich hineingelebt hatte, ließ ihn eben deshalb mit besonderem Feuer diese Gelegenheit ergreifen, um die seiner ganzen Kunstanschauung am meisten entsprechende Gattung der Malerei in Anwendung zu bringen; die Neubelebung derselben datirt von diesen Arbeiten im Bartholdi-Saale. Einige nähere Details über das von Cornelius dabei beobachtete technische Verfahren sollen später (Abschnitt V) folgen.

Nach Bartholdi wollte auch der Marchese Massimi mehrere Zimmer seiner Villa mit Freskomalereien ausschmücken lassen, und während Overbeck Tasso, Schnorr Ariost zur Darstellung bringen sollte, übernahm es Cornelius, Zeichnungen zum Dante'schen Paradies zu entwerfen, die

*) Was an Skizzen und Studien zu den Joseph-Bildern noch vorhanden, hat Riegel, Cornelius, S. 426, nachgewiesen.

der Künstler mit um so größerem Eifer und Enthusiasmus in Angriff nahm, als die mysteriöse, symbolische Weise jener erhabenen Dichtung ihm besonders homogen erschienen sein muß. Diese Entwürfe zu Dante sind indessen nicht zur Ausführung gekommen; in Umrissen lithographirt hat sie A. Eberle (mit Erläuterungen von J. Döllinger, „die Umrisse zu Dante's Paradies, Leipzig 1831)*, und E. Schäffer einen davon, „Dante und Beatrice vor Petrus, Jacobus und Johannes", sogar gestochen. Ich kenne die im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. befindliche Originalzeichnung zu diesem Stiche nicht; dieser aber macht, obwohl als Stich vortrefflich, keinen durchgehends wohlthuenden Eindruck. Namentlich erinnern einige überaus scharf geschnittene Gesichter und Augen an eine Holzschnittmanier, deren unnöthige Herbheit der Erhabenheit des Gegenstandes, wie wir Nicht-Byzantiner ihn aufzufassen gewohnt sind, fast zuwiderläuft. Eine in Frascati entstandene, zum Theil colorirte Zeichnung des Ganzen befindet sich im Besitz des Königs Johann von Sachsen zu Dresden. Von den Cartons ist der zum Mittelfelde, 1819 von Cornelius seinem Freunde Koch zur Aufbewahrung übergeben, verschwunden, der zur Mars-, Jupiter- und Saturn-Sphäre, als Doppelcarton ausgeführt, zu Bilk bei Düsseldorf im Besitz der Frau Dr. Wolters, der zu den Zwillingen und zu der Rose der Seligen, d. i. dem 7. Bilde, im Besitz des Hauptmanns G. Cornelius zu Wetzlar und jetzt im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. aufgestellt. Zum ersten bis dritten und zum achten Bilde scheinen Cartons überhaupt niemals angefertigt worden zu sein. —

Cornelius dachte sich eine länglich viereckige Deckenfläche, in deren Mitte ein Oval befindlich, welches von einem breiten Ring umgeben ist, das Mittelbild auf Goldgrund angelegt, ihm folgend eine Glorie von Cherubim, darauf der blaue Himmel mit den Wolken, auf denen die Seligen ruhen, in dem Ringe, und endlich ein Rand mit den Symbolen der Planeten, wie sie Dante als die verschiedenen Wohnungen der seligen Geister aufführt, den elliptischen Ring durch Festons, Frucht- und Blumengehänge getheilt und zugleich mit dem Mittelbilde und dem Rand eng verbunden, das Ganze als einen Teppich. — Auf dem ersten Bilde führt Beatrice den lorbeergekrönten Dichter, dessen rechte Hand sie in ihrer linken hält, durch die Lüfte schwebend und wie durch einen Windstoß fortbewegt, in die unterste Paradieses-, d. i. die Mond-Sphäre, zu den Wohnungen der Seligen ein.

---

*) Ich selbst besitze ein Exemplar dieser Umrisse, herausgekommen bei Börner in Leipzig mit französischem Text (40 Seiten), das 1830 herausgekommen ist, und dessen Riegel in seinem Hauptverzeichniß der Cornelius'schen Werke keine Erwähnung thut.

Hier sitzen auf Wolken (s. Paradies, Gesang III, V. 49 und 118) Piccarda Donati, eine edle Florentinerin, die von ihrem Bruder Corso aus dem Kloster der heiligen Clara, wo sie das Gelübde abgelegt, mit Gewalt entführt wurde, und Constanze, die Tochter des Königs Roger von Sicilien und Heinrich's VI. von Hohenstauffen Gemahlin, sowie Mutter des großen Friedrich II., die nach einer geschichtlich nicht erwiesenen Sage in Palermo Nonne gewesen und dem Kloster entrissen worden sein soll. Beide haben, obwohl durch Gewalt dazu gezwungen, aber doch in der Folge nicht ohne einige Nachgiebigkeit ihrerseits, ihr Gelübde gebrochen und sind deshalb nur zu diesem niedrigen Grade der Seligkeit gelangt. Dante ist durchaus portraitähnlich dargestellt, Beatrice schön in der Gestalt und Gewandung, doch kann die Linie ihres Profils nicht als glücklich bezeichnet werden, obschon tiefe Frömmigkeit in ihrem Aufblick zum Himmel liegt. Die beiden andern Figuren zeigen eine große Costümtreue; Piccarda trägt das Nonnen-, Constanze das kaiserliche Gewand mit der Krone. Drei betende Engel (Halbfiguren) erscheinen links zur Seite in Abtheilungen über einander. — Nun folgt auf dem zweiten Bilde zusammen die Merkur-Sphäre, deren Bewohner um des Ruhmes willen die Tugend geübt, und die Venus-Sphäre, deren Bewohner die sinnlich-irdische Liebe mit der himmlischen vertauscht haben, dargestellt durch den Restaurator der kaiserlichen Gewalt in Italien und Reformator der römischen Gesetzgebung, Kaiser Justinian (s. Par. Ges. VII, V. 10), ferner durch den Bischof Folko von Toulouse, den früheren berühmten Troubadour aus Marseille (Ges. IX, V. 94) und durch die alttestamentliche Sünderin Rahab (ebend. V. 115), die Hure von Jericho, die nach dem Hebräerbrief, Cap. 11, V. 31, „durch den Glauben nicht verloren war mit den Ungläubigen, weil sie die Kundschafter (Josua's) freundlich aufnahm." Justinian sitzt, den Lorbeer um das Haupt gewunden und sein Gesetzbuch auf das rechte Knie stützend, mit nicht eben sehr malerisch gekreuzten Beinen im vollen Imperator-Costüm zur Linken; der Ausdruck seines nach rechts gewandten Antlitzes ist ernst und streng; er allein gehört der Merkur-Sphäre an. Zur Rechten sitzt Folko im Bischofsornat, gesenkten Hauptes die Zither spielend, die er jetzt zum Ruhme Gottes erschallen läßt, wie früher zum Lobe der irdischen Liebe, eine edle, tief-fromme Gestalt. Die Magdalena des Alten Testaments endlich steht in der Mitte mit zum Gebet erhobenen Händen. Rechts im Rahmen des Bildes sind wiederum vier Engel, wovon der unterste, Palmzweige in den Händen, in ganzer Figur dargestellt ist. — Als Selige der Sonnen-Sphäre, dem Aufenthalte der Geister, welche hienieden Doctoren der Kirche oder Meister der Theologie gewesen und nun durch das Anschauen Gottes und seiner Schöpferthaten ewig gesättigt sind

(Parad. Ges. X, 49—51), erscheinen auf dem dritten Bilde von den Vierundzwanzig, die Dante in den beiden Sonnenzirkeln nennt, der heilige Thomas von Aquino, den die Kirche nach St. Augustinus als den größten ihrer theologischen Gelehrten erkennt (ebend. X, 97), Albrecht von Bollstädt (Albertus Magnus), Bischof von Regensburg (X, 99) und Cardinal St. Bonaventura, ein Landsmann des Dichters, 1221 zu Bagnarea oder Bagnoregio in Toscana geboren, General des Franziskaner-Ordens (XII, 127). Jeder dieser Männer repräsentirt für sich eine besondere Seite des christlichen Priesteramtes, der Erste die wissenschaftliche Begründung der geoffenbarten Religionswahrheiten, der Zweite die Führung der Seelen zum Himmel durch die praktische Seelsorge, der Dritte die eigene tiefste Versenkung in die göttlichen Dinge und das Abgezogensein von allem Irdischen. Alle Drei haben auf- oder zugeschlagene Bücher in den Händen, als Symbole ihrer theologischen Gelehrsamkeit; rechts vom Beschauer sitzt Thomas von Aquino, ernsten Blickes und mit stechenden Zügen, in tiefe Meditation verloren; links in der Cardinalstracht der sanfte Bonaventura, in einem Buche lesend; in der Mitte, etwas zurück, mit langem Bart, struppigem Haar und Zügen, die auf ein aufopfernd thätiges Leben schließen lassen, den Bischofsstab in der Rechten, Albertus Magnus. — Die Mars-Sphäre (4tes Bild) wird durch Heroen bevölkert, welche im Kampfe für den Glauben den ewigen Sieg erstritten haben. Zur Linken sitzt in fester, erhabener Majestät, die vom Heiligenschein umringte Krone auf dem Haupte, Schwert und Reichsapfel in den Händen, Karl der Große (Parad. XVIII, 43). Die Gestalt wäre durchaus vortrefflich zu nennen, wenn nicht das linke Bein nebst dem linken Fuße leider disproportionirt klein erschiene. Neben dem Kaiser, in der Mitte des Bildes, stützt sich, ganz geharnischt und behelmt, Gottfried von Bouillon (ebend. XVIII, 46), gleichfalls sitzend, das Haupt aber demüthig nachdenklich gesenkt und mit gekreuzten Beinen, auf seines Schwertes Knauf. Das Aussehen des frommen Ritters ist etwas jugendlich, ebenso wie das des ihm zur Linken sitzenden Josua, der, obwohl eine Art von Helm und Rüstung tragend und eine Lanze haltend, weit mehr an den Hirtenknaben David mahnen möchte, als an den urthümlich gewaltigen Eroberer von Jericho. Hinter diesem rechts erhebt sich das ernst und schmerzensvoll blickende, tiefgefurchte und bärtige Haupt des Judas Maccabäus, von einem mächtigen Helm beschattet (ebend. XVIII, 38). Endlich hat Cornelius noch zwischen Karl und Gottfried den lorbeergekrönten Imperator Constantin (ebend. XX, 55) gesetzt, den Dante der Jupiter-Sphäre zuweist, wo die gerechten Fürsten wohnen. Da unser Meister aber dieser letztgedachten Sphäre kein besonderes Bild gewidmet und sich auch sonst die Vereinigung

von Bewohnern verschiedener Sphären auf einem Bilde gestattet hat, so kann, wenn man im Uebrigen seine freie Illustrationsweise gelten läßt, gegen diese Anordnung hier kaum Widerspruch erhoben werden. Malerisch betrachtet, gehört offenbar die Gruppe des vierten Bildes zu den am meisten gelungenen. — In der Saturn-Sphäre (5tes Bild) befinden sich die Seelen derer, die durch Beschaulichkeit, klösterliche Einsamkeit, Selbsterniedrigung, Gebet und Entsagung sich von Sünden gereinigt haben. Benedict von Nursia, der Gründer des occidentalischen Mönchswesens (Parad. XXII, 28), sitzt vorn links, in die Mönchskutte gehüllt, emsig in einem Buche schreibend. Sein Gesicht, ernst und gedankenvoll, wird nur im Profil gesehen. Neben ihm sitzt, auf einen Knotenstock sich stützend, St. Romuald (ebend. XXII, 49), der 1018 das Eremitenkloster Camaldoli am Apennino della Penna im obern Arno-Thal, dem Casentino, gründete. Die unerbittliche Strenge gegen sich selbst, welche ihn auszeichnete, spiegelt sich auf seinem Antlitz getreulich wieder. Rechts vorn erscheint, den Blick gesenkt, in der einen Hand das Kreuz haltend, die andere auf das Herz legend, schon durch die Wundmahle Christi kenntlich, der heilige Franciscus von Assisi. Ihm zur Seite, aber etwas zurück, endlich sitzt, das Haupt enthusiastisch aufwärts zur Sonne gerichtet und mit gefalteten Händen, der heilige Dominicus. Eine Flamme flackert über seinem Haupte, an die Legende erinnernd, daß der heilige Geist sich eines Tages zu ihm in derselben Gestalt herabgelassen habe, wie zu den Aposteln. Allerdings hat Dante die beiden Letztern als Bewohner der Saturn-Sphäre nicht ausdrücklich genannt, allein gewiß gehören sie zu Denjenigen, die der heil. Benedict selbst als seine Brüder bezeichnet,

„— — — deren Füß' im Kloster
Verweilten, während fest zugleich das Herz blieb.“
(Parad. XXII, 50—51.)

Ihr Lob ist überdies früher schon vom Dichter laut verkündigt worden (Parad. XI, 40 flg.; XII, 46 u. flg.). — Die achte Sphäre des Himmels, die der Zwillinge, welche das 6te Bild darstellt, zeigt Dante in Begleitung der ihn sanft umfassenden Beatrice, das Examen über Glaube, Hoffnung und Liebe vor Petrus, Jacobus und Johannes bestehend. Der Künstler hat den Moment gewählt, da Johannes den Dichter über die Liebe befrägt (Parad. XXIV—XXVI). Beatrice hält in ihrer symbolischen Bedeutung als Theologie ein Buch in der Hand; rechts im Rahmen des Bildes erscheinen abermals ein größerer und drei kleinere anbetende Engel, der größere mit dem Rosenkranz. Die Gesichter der drei Apostel sind ausnehmend charakteristisch, und auch in den Gewandungen sämmtlicher fünf Figuren zeigt sich der stylvolle Meister. Die drei letzten Bilder sind dem Empyreum

dem eigentlichen Himmel im Gegensatze zu dem noch körperlichen Kristallhimmel (Parad. XXVII—XXIX), entnommen; nach dem Dichter ist dasselbe in zwei Hälften getheilt, welche von den Seligen des Alten Testaments, die an den künftigen Heiland geglaubt, und von denen des Neuen, die das ewige Heil durch den Glauben an den erschienenen Christus erlangt haben, bewohnt sind. In freier Zusammenstellung zeigt der Künstler auf dem siebenten Bilde Adam und St. Stephanus, Paulus und Moses vereinigt, obwohl Dante z. B. den ersten Blutzeugen Stephanus überhaupt gar nicht erwähnt. Moses hält die Gesetzestafeln, der neben ihm sitzende Paulus das Schwert; Stephanus mit äußerst mildem Gesichtsausdruck stützt beide Hände auf ein Buch, wohl das Neue Testament, und hält einen Palmzweig. An dem völlig unbekleideten Adam erscheint die gleichmäßige Kreuzung der Hände und Beine unschön. Die Köpfe des Paulus und Moses sind sehr wirkungsvoll. — Das achte Bild, ganz der zweiten Gruppe des Empyreums angehörend, zeigt rechts Johannes den Täufer, das Kreuz in der Hand, gen Himmel weisend, zum Theil in Felle gekleidet (Parad. XXXII, 28—33), und zur Linken Augustinus, den Bischof von Hippo (ebend. V. 35), emsig in einem Buche schreibend, sowie in der Mitte den Papst Gregor I., ein aufgeschlagenes Buch vor sich in den Händen haltend; ihn hat der Dichter gleichfalls nicht besonders genannt. — Im letzten Bilde endlich, dem Rundbilde der Mitte, hat Beatrice den Dichter verlassen, um, zurückkehrend, den ihr bestimmten Thron in der Rose des Paradieses einzunehmen, statt ihrer der heilige Bernhard von Clairvaux, das Haupt der mystischen Theologie, Dante's Führung übernommen (Parad. XXXII, 1—20). Cornelius stellt den Moment dar, da der heilige Bernhard zur Jungfrau Maria betet, daß Dante den dreieinigen Gott schauen dürfe (Parad., Ges. XXXIII). Rechts vorn kniet der Dichter, links vorn Bernhard in brünstigem Gebet, in der Mitte Maria, für den Dichter die Gnade der Offenbarung des höchsten Wesens erflehend. Ihr zur Seite sitzen, in alterthümlicher, an den Propheten Daniel (Daniel, Kap. VII, V. 9) mahnenden Auffassung, Gott Vater als langbärtiger Greis mit Scepter und Weltkugel rechts, links Christus mit dem Stab in der Rechten und die Linke wie zum Schwur gehoben; über der Jungfrau flattert der heil. Geist als Taube, während zu ihren Füßen zwei Engelköpfchen mit Flügeln das Gewölk tragen. Das Ganze ist von einem schmalen, gleichfalls mit geflügelten Engelköpfen gezierten Rahmen und einer Sonnenglorie elliptisch eingefaßt; Dante und Bernhard knieen außerhalb des eigentlichen Bildes. Als die gelungenste, künstlerisch am meisten befriedigende Gestalt möchte hier die betende Maria gelten dürfen.

Das Gepräge aller dieser Compositionen kann als romantisch bezeichnet

werden; man sieht und fühlt es, daß man die Illustration nicht der Bibel sondern eines mittelalterlichen Werkes der Dichtkunst vor Augen hat. Mit Recht heben alle Beurtheiler an den Entwürfen ein feines und tiefes Verständniß des illustrirten Gedichts und eine mit großer Sicherheit und Reinheit durchgeführte Charakteristik hervor. Wenn trotzdem eine gewisse Monotonie und Nüchternheit sich geltend macht, so stehen wir nicht an, dieselbe aus der schwülstig altgothischen Architektonik des Gedichtes herzuleiten, an dessen einförmigen Visionen überdies durchgehends sitzender Geister eigentlich schlechterdings nichts zu illustriren ist. Dante's Paradies illustriren, in dem, außer dem Aufsteigen des Dichters von Sphäre zu Sphäre, sich nicht das Mindeste ereignet, heißt ungefähr eben soviel, als Klopstock's Messiade bildlich anschaulich machen, was bis jetzt doch, soviel ich weiß, noch Niemand versucht hat. Nach meiner Auffassung ist die Darstellung des lebenden Karl des Großen und Franciscus v. Assisi eine für die Malerei jedenfalls dankbarere und entsprechendere, weitaus interessantere Aufgabe, als die des seligen Karl und Franz, von denen wir absolut nichts wissen und auch durch Dante Thatsächliches nicht erfahren. — Veit trat, als Cornelius verhindert war, die Arbeit zu vollenden, in die Stelle des Freundes und führte nun in Gemeinschaft mit Overbeck und Joseph Koch den erhaltenen Auftrag nach eigenen Entwürfen durch. Cornelius aber ergriff, nachdem er den Sommer von 1818 in Ariccia zugebracht und in demselben Jahre auch noch mit Passavant, dem Biographen Rafael's, einen Ausflug nach Neapel unternommen hatte, die sich ihm darbietende Gelegenheit, in die Heimath zurückzukehren, wo der Zufall es fügte, daß ihm zu gleicher Zeit zwei bedeutende und wichtige Stellungen angeboten und von ihm übernommen wurden.

III.

Cornelius als Academie-Director in Düsseldorf und München.

[Glyptothek-Fresken. Ludwigskirche. Loggien in der alten Pinakothek.]

1820—1840.

Aus Friedrich Rückert's Gedichten ist das „deutsche Künstlerfest in Rom", d. i. die seiner Braut gewidmete schöne, poetische Beschreibung des Festes bekannt, welches am 29. April 1818 in der Villa Schultheiß von

den deutschen Künstlern dem Kronprinzen Ludwig von Baiern gegeben ward, und welches das glänzende Mäcenatenthum dieses Fürsten gewissermaßen inaugurirte. Cornelius hatte die Idee zur Decoration der Localität mit Transparentbildern, Blumen und Kränzen angegeben; bei der Ausführung halfen ihm der in demselben Jahre im Tiber ertrunkene Carl Fohr, Overbeck, Veit, Wach, W. Schadow, Schnorr und andere Freunde. Das Mittelbild stellte die Künste, Architectur, Sculptur, Malerei, Poesie und Musik unter einem Eichbaum versammelt dar; das eine Seitenbild: die großen Meister der ältern Kunst, das andere: die alten Kunstbeschützer. Unter diesen Bildern befanden sich als Predellen: die Mauern Jericho's, — Heracles den Augiasstall reinigend, — Simson und die Philister, — Alles in humoristische Beziehung auf damalige Kunstzustände gebracht. Die Originalzeichnungen sind verloren, doch soll nach Riegel's Angabe (a. a. O. 393) der Bildhauer Emil Wolff zu Rom noch ein Stück der Transparente besitzen. Rückert läßt am Schlusse des Gedichts die Poesie auftreten und die Transparentbilder erklären; aus der später geschriebenen Einleitung zu dem eigentlichen Festgedichte mögen hier folgende, auf Cornelius selbst bezügliche Worte eingeschaltet werden:

„Dem Cornelius, dem Meister,
Der erdacht des Ganzen Riß,
Auch die Hauptfigur, wie billig,
Seinem Pinsel vorbehielt,
Während er in all das Andre
Sich die Andern theilen ließ;
Dem Cornelius, dem Meister,
Der dem, was gemeinschaftlich
Nur gefördert werden konnte,
Der Erfindung Einheit lieh;
Der an jener gliederreichen
Deutschen Malerrepublik
(Weil ein Werk von vielen Händen
Niemals ohn' ein Haupt gedieh)
War als Haupt hervorgetreten;
Dem Cornelius hatten sich
Diesesmal die andern Meister,
Sonst wohl gleichgeordnet ihm,
Alle schweigend unterordnet,
Jeder unter'm Haupt ein Glied."

Das schöne Fest bildete zugleich den Schluß des damaligen Aufenthalts des Kronprinzen von Baiern in Rom. Er begab sich nach München zurück, hatte aber bereits von Cornelius eine Zusage erhalten bezüglich der Ausführung eines Werkes, das ihm damals schon sehr am Herzen lag. — Seit

einer Reihe von Jahren waren nämlich Werke der antiken Plastik vom Kronprinzen gesammelt, für dieselben ein Gebäude, die Glyptothek in München, bestimmt worden, und der Wunsch in ihm erwacht, die künstlerische Ausschmückung desselben durch Fresken dem Cornelius zu übergeben, dessen hohe künstlerische Begabung er in Rom vollauf hatte würdigen lernen. — Zu derselben Zeit aber war auch die Stelle des Directors an der Düsseldorfer Academie vacant geworden, und die preußische Regierung berief Cornelius dazu, der, wie kein Anderer seiner Zeit, geeignet schien, eine Kunstschule neu zu beleben und zu leiten. Niebuhr, der gleich Anfangs zu Cornelius eine besonders innige und warme Zuneigung gefaßt und ihn schon von 1816 ab unablässig an Savigny, Nicolovius und andere einflußreiche Männer Behufs einer Berücksichtigung in Berlin empfohlen, dabei seine geistige Gesundheit, Tiefe und einfache Größe, die Noblesse, womit er seine Armuth zur Reinhaltung des künstlerischen Gewissens trage, sein braves Weib, eine Römerin „aus dem guten Bürgerstande", gerühmt, hatte ihn dazu vorgeschlagen. „Sein Genie", sagte Niebuhr in einem Bericht an den Cultus-Minister Freiherrn von Altenstein vom 5. Juli 1819, „mit dem umfassendsten Talent und der tiefsten Einsicht in alle Zweige seiner Kunst verbunden, ist in Deutschland, wie hoch man es auch würdigen mag, nur sehr unvollkommen bekannt und kann dort noch nicht vollkommen bekannt sein. Was nach ihm gestochen wurde, ist theils im Stich gar nicht glücklich dargestellt, theils ist es aus früherer Zeit, und wir sehen ihn, der sich seinen Weg völlig selbst bahnen mußte, in jeder neuen Arbeit sich übertreffen und vervollkommnen. — — Das cyklische Blatt, die Nibelungen, übertrifft ohne Vergleich die früher gearbeiteten einzelnen, und ich scheue mich nicht zu sagen, daß auch nicht eine ähnliche Darstellung des Alterthums oder der neueren Zeit über die des Hunnenkönigs unter dem vertilgten Heldengeschlecht gestellt werden kann. Der Carton der Wiedererkennung Joseph's und seiner Brüder giebt doch keinen Begriff von der meisterhaften Behandlung des Gemäldes, und wenn wir uns sehnen, daß er einst den unvergeßlichen Cyclus der drei Gedichte des Dante, wie er ihn gedacht und seinen Freunden angegeben hatte, möge ausführen können, wenn ich unserem Lande das Glück wünsche, irgendwo dieses Werk von ihm zu besitzen, und unserer Regierung die Ehre, es zu bewirken: so ist doch die Arbeit, welcher jene für jetzt gewichen, die sehr glückliche Veranlassung geworden, seine ganze freie Vielseitigkeit nicht allein den Zweiflern zu beweisen, sondern vielleicht glücklicher, als wenn er erst in späteren Jahren diese Gegenstände darzustellen angefangen hätte, zu entwickeln. Man sieht und bewundert in dem Carton für den Saal, der ihm zu München für Seine

Königl. Hoheit den Kronprinzen von Baiern zu malen aufgetragen worden eine eben so tiefe, liebende und ächte, innige Auffassung der griechischen Poesie, als in seinen früheren Werken der heiligen Geschichte und der vaterländischen alten Zeit, und unerschöpflichen Reichthum der Empfindung, vereint mit dem einfachsten Tiefsinn."

„Cornelius ist", meint Niebuhr weiter, „unter den Malern, was Goethe unter unsern Dichtern. Sein Verstand ist eben so vorzüglich, wie sein Genie und Talent; er zeichnet sich aus durch die seltenste Richtigkeit der Beurtheilung über Alles, was ihm so vor den Geist tritt, daß es möglich ist, ohne Gelehrsamkeit es zu durchschauen, und ich glaube, daß sein Urtheil nie falsch sein wird, wenn eine auch ganz fremde Sache, klar dargestellt, ihm vorliegt; er ist in keinen Vorurtheilen befangen und durch und durch von lebendiger Wahrheitsliebe beseelt. Mit diesen Eigenschaften verbindet er die, welche zum Erfolg des Wirkens von Mensch auf Mensch die wichtigsten sind. Daß er frei von dem leisesten Neid ist, folgt bei einer schönen Seele unmittelbar aus dem stillen Bewußtsein, welches er von dem, was er ist, haben muß. Er ist aber nicht nur dies, sondern voll Liebe und voll Eifers, den jüngeren Künstlern mit Rath und That zu helfen; er zieht sie gern an sich. — Wenn Ew. Excellenz die Sprache einer sehr warmen Freundschaft in diesem Berichte wahrnehmen, so bitte ich Sie, nur nicht zu bezweifeln, daß es eine nicht verblendete ist". — Man muß sich der Eigenthümlichkeit Niebuhr's erinnern, um sich vollständig zu vergegenwärtigen, welch' ein Lob in diesem Schreiben über Cornelius ausgesprochen ist.

Cornelius folgte dem an ihn ergangenen Doppelrufe nach Deutschland und richtete fortan seine Stellung so ein, daß er, den Sommer über, sich den Freskomalereien in der Glyptothek zu München, den Winter hindurch, der Academie in Düsseldorf widmen konnte.

Es mag hier, wo wir den Künstler auf der Heimkehr in's Vaterland begleiten, gestattet sein, noch an ein Zeugniß zu erinnern von dem patriotischen Heimgefühl, mit dem Cornelius sich zurücksehnte, um im Vaterland die ihm verliehenen Gaben zur Hebung des geistigen und ästhetischen Lebens der Nation zu verwenden, ein Zeugniß, welches durch Form und Inhalt ein ziemlich klares Bild von der Stimmung unseres Künstlers bietet. Einem heimkehrenden Freunde schrieb er folgende Zeilen in's Stammbuch:

„Kommt Ihr in's Vaterland zurück, so grüßet, Freund,
Die Guten alle, die noch mein gedenken;
Auf freien Höh'n, im dunklen heil'gen Wald,
Beim Rauschen deutscher Ströme denkt an mich.
Doch kommt Ihr an den schönen, stolzen Rhein,
So grüßt den Alten, rufet meinen Namen

Mit lauter Stimme in die dunkle Fluth,
Sprecht ihm von meiner Sehnsucht nach der Heimath;
Doch tretet Ihr zu Cöllen in den Dom,
O, so gedenket meiner vor dem Herrn,
Auf daß ich heimgelang' in's Land der Väter.

Schon 1819 nach Düsseldorf berufen, konnte er indeß, nachdem er sich zunächst ein Jahr in München aufgehalten, dann Berlin 1820 auf einige Zeit besucht hatte, die Direction der Academie erst im Jahre 1821 übernehmen. Seine Aufgabe war jetzt, die Anstalt, welche in den schweren Kriegszeiten tief gesunken, von Grund aus zu reformiren und ihr eine europäische Stellung zu bereiten. In der That zeigten sich die heilsamen Wirkungen, welche der Leiter der neuen Pflanzschule deutscher Malerei hervorzubringen verstand, denn auch bald in höchst bedeutsamer Weise. Cornelius gründete in Düsseldorf eine Schule, aus der die bisherige academische Pedanterie sammt den steifen Gliedermännern mit Eins verbannt war, in der das Studium der Natur wieder zu seinem Rechte kam, und der individuellen Ausbildung der freieste Spielraum geschaffen ward. Dabei drang der Meister, wie uns A. Fahne in seinem Buch über die Düsseldorfer Academie berichtet hat, vor Allem auf die Entwickelung selbstständiger Ideen, so zwar, daß er selbst das von ihm noch bis vor Kurzem geübte Illustriren von Dichterwerken offen perhorrescirte. Er habe dies, sagte er, nur deshalb gethan, weil es der einzige Weg gewesen sei, sich dem Leben zu nähern, welchem Dichter und Tonkünstler näher stünden, als Maler. „Es taugt nichts", rief er jetzt, „den Dichtern nachzudichten. Unsere Kunst ist frei und muß sich frei gestalten. Erwärmen sollen wir uns an der Begeisterung der Dichter; das ganze Leben muß von ihnen durchdrungen sein; aber wo wir dichten, sollen wir dichten und nicht für uns dichten lassen. Dante durchdrang mit seiner „Divina commedia" das ganze Mittelalter. Von Giotto an, dessen persönlicher Freund er war, bis auf Rafael und Michelangelo spürt man seinen Geist; doch Keiner hat zu seinen göttlichen Gedichten Darstellungen gemacht, und nur hie und da klingt es in einzelnen Motiven durch. Scenenmalerei ist Nachdruck; die freie Kunst muß sich dessen schämen." —

So wurden die Schüler jener idealen Kunst gewonnen, für welche der Meister selbst das leuchtendste Vorbild war. An der Stätte, wo er wirkte, galt die Kunst als eine Form, welche, gegründet auf die Wahrheit der Natur, dem geistigen Leben in seinen edelsten Richtungen den Ausdruck der Schönheit geben sollte; hier erhielt sie die Mission, durch Werke monumentaler Art eine volksthümliche Wirkung zu erzielen. Zugleich sollten die Versuche der Freskomalerei, die in Rom schon so bedeutend und vielversprechend auf-

getreten waren, jetzt in Deutschland fortgesetzt werden. Unter den Schülern, die damals an dem Vorbilde des Meisters sich bildeten, sind als die vorzüglichsten zu nennen: Wilhelm Kaulbach, der seinen Weltruf indeß erst später in München begründete; ferner der durch Arbeiten in Bonn, Nierstein, Mannheim und Baden-Baden namhaft gewordene Jacob Götzenberger; der durch seine Geschichtsbilder auf dem Stolzenfels bekannte, später nach Berlin übergesiedelte und hier gestorbene Hermann Stilke, dann Karl Stürmer aus Berlin, Wilhelm Röckel aus Schleißheim bei München, Hermann Anschütz aus Coblenz, Peter App aus Darmstadt, Adam Eberle (gestorben 1832), Carl Hermann aus Dresden, Ernst Förster und mehrere Andere. Der Letztgenannte ist durch seine Thätigkeit bei den Arcadenfresken des Münchener Hofgartens, sowie als emsiger kunstgeschichtlicher Schriftsteller allgemein bekannt.

Nachdem einmal die Anregung für monumentale Kunstwerke gegeben war, fehlte es auch nicht an Aufträgen, unter denen ein wenigstens angefangenes jüngstes Gericht im Assisensaale zu Coblenz, die vier Facultäten in der Aula der Bonner Universität und mythologische Darstellungen auf der Burg des Barons von Plessen bei Düsseldorf hervorzuheben sind. Der Meister wirkte bei diesen Schöpfungen nur leitend ein und überließ die eigenen Cartons zum Theil in neidloser Größe zur unbeschränkten Benutzung an die Schüler, die in jenen Arbeiten ihre eigenen Schwingen rühren und sich so praktisch für die höheren Aufgaben vorbereiten konnten, welche ein kunstsinniger deutscher Fürst dem Meister und der um ihn erblühenden Schule stellte.

So ward die Düsseldorfer Malerschule, obwohl sie hiernächst unter Wilhelm v. Schadow in wesentlich verschiedene, zum Theil einseitige Bahnen geleitet worden ist, zugleich die Wiege der späteren Münchener.

Die in der Isar-Residenz zunächst vorliegende Aufgabe bezog sich, wie bereits bemerkt, auf die Glyptothek. Die meisten Entwürfe zu den dort auszuführenden Fresken wurden in den Wintermonaten zu Düsseldorf von Cornelius gezeichnet, während in der Sommerzeit, wo ohnehin die Academie meist Ferien hatte, regelmäßig Meister und Schüler nach München übersiedelten, um hier in den Sälen der Glyptothek ein Kunstleben zu eröffnen, welches fast an die Rafael'sche Wirksamkeit in Rom erinnert.

Während Cornelius vom Jahre 1820 ab an diesem bewunderungswürdigen Werke beschäftigt war, worin er von seinen Schülern und hauptsächlich von den Professoren der Münchener Academie Clemens Zimmermann aus Düsseldorf und Joseph Schlotthauer aus München unterstützt wurde, bot sich bald eine Gelegenheit, ihn durch eine neue Stellung

in München ganz für das Kunstleben der bayerischen Hauptstadt zu gewinnen. Der Münchener Academie-Director Johann Peter v. Langer starb im Jahre 1824, und Cornelius rückte nun sofort in die ihm schon früher angetragene, allein aus Rücksicht auf seinen alten Lehrer von ihm abgelehnte Stelle ein, um nun gewissermaßen als Leiter der ganzen, großen, in München unter König Ludwig (der am 13. October 1825 den Thron bestieg) sich entwickelnden Kunstthätigkeit der Schöpfer eines wahrhaft bedeutenden und einflußreichen Kunsttreibens zu werden, wie dasselbe nur unter einem Monarchen möglich ist, der seinen Hauptruhm darin setzt, nach der Seite der Kunst ein Führer des nationalen Lebens zu werden.

Die meisten Schüler und ältern Freunde des Meisters folgten ihm nach München, als er 1826 ganz dahin übersiedelte; alle wurden dort gleichmäßig erregt von der Hoheit der Aufgaben, in denen sie wirkten; gleichmäßig huldigten sie dort der Idee, daß die Kunst nicht blos durch gefällige Erscheinungen, reiches und schönes Colorit die Sinne anmuthig fesseln, sondern den Geist durch Klärung der Leidenschaften über das blos sinnliche Naturleben in das Reich des idealen Lebens hinüberführen soll. König Ludwig war wie kein anderer Fürst geartet, solches Streben anzuerkennen und zu stützen. Bereits am letzten Tage des Jahres 1825 war er selbst in der Glyptothek erschienen, um den ersten, von ihm zu vertheilenden Civilverdienstorden, mit dem der persönliche Adel verbunden ist, an Cornelius Brust zu heften. „Es (sc. das Kreuz) ist das Erste", sagte er, „welches ich seit meiner Thronbesteigung verleihe; man pflegt Helden auf dem Schauplatz ihrer Thaten zu Rittern zu schlagen."

In der That sind denn auch die Glyptothek-Fresken die beste Arbeit, welche Cornelius in München vollendet hat. Einige Cartons dazu hatte er, bereits aus Rom mitgebracht; auch stand die ganze Conception fertig vor seinem Geiste, als er an die Ausführung ging. Die Aufgabe bestand darin, zwei quadratische Säle mit einspringenden Eckpfeilern und rundbogigen Kreuzgewölben darüber, sowie die dazwischen liegende kleine Vorhalle mit Fresken und einigen meist von Schwanthaler modellirten plastischen Ornamenten zu schmücken, die einer Antikensammlung entsprechend wären.

Der Künstler hatte also in jedem der beiden Haupträume vier Gewölbeviertel und drei halbkreisförmige Spiegelflächen oder Lünetten (denn die vierte wird durch ein Fenster ausgefüllt) zu seiner Disposition, während die kleine Vorhalle nur zu einem runden Mittelbilde am Gewölbe, zu zwei Lünetten rechts und links und zu einem Arabeskenfelde Raum bot.

Der Grundgedanke des Cornelius ging dahin, im ersten Saale das durch die Gestalten der hellenischen Götter geschmückte Leben und Wirken

der Natur, — in der Vorhalle unter dem Bilde des Prometheus und Epimetheus die zwei sich ewig widersprechenden Naturen des Menschen, die denkende und empfindende, denen beiden Gefahr droht (dem sich überhebenden Geiste die Strafe des Hochmuths, dem Gefühlsübermaß der Untergang in der Sinnlichkeit), — im zweiten Saal endlich die menschliche Leidenschaft, Kraft und Gewalt, das griechische Heroenleben an Scenen aus der Ilias zu schildern.*)

Die Fresken des ersten, sogenannten Göttersaales bestehen aus drei großen Wand- und 32 kleinen Deckenbildern und stellen unterhalb der kosmischen Region die drei Reiche der Kroniden, Zeus, Poseidon und Hades (Pluton) vor, um an ihnen den Ideengang des hellenischen Mythenlebens zu zeigen.

Für die Bilderreihe dieses Göttersaales bot die Theogonie des Hesiod die Grundlage, so jedoch, daß an ihr die selbstständige Idee von dem schöpferischen Geiste, als dem Sieger im Himmel und auf Erden, exemplificirt werden sollte. — Ich versuche eine gedrängte Darstellung der hier von Cornelius entwickelten reichen Welt von Anschauungen, die eine Totalität repräsentiren.

In den vier obersten Feldern ordnet Eros, die Urmacht, auf rothem Grunde dargestellt, das Chaos, indem er die Repräsentanten der Elemente, den Delphin, den Kerberos, den Adler und den Pfau bändigt. Diesen Sinnbildern des Wassers, des Feuers, der Luft und der Erde folgen die Jahreszeiten, dem Wasser der Frühling, dem Feuer der Sommer, der Luft der Herbst, der Erde der Winter, welcher Letztere etwas eigenthümlich als ganz nacktes junges Weib mit stark geschwelltem Leib, in einen Spiegel blickend, dargestellt wird; ein Amor hält ihr eine Maske vor, während ein zweiter mit der Fackel das Feuer des heimischen Herdes anzündet. In gleicher Ordnung kommen hierauf die vier Tageszeiten, Morgen, Mittag, Abend und Nacht. Hier erweitert sich die Darstellung dem Fenster gegenüber zu Nebenbildern, in denen zunächst unter Eros mit dem Delphin, Chloris (Flora) und Psyche, dann die von zwei Rossen gefahrene rosenstreuende Eos, die Horen und Tithonos, für welchen Eos die Unsterblichkeit erbittet, sowie der Sohn des Letzteren, Memnon, vorgeführt werden. Unterhalb der anmuthsvollen Göttin der Morgenröthe, über welcher die aus Krügen Thau herabgießenden Horen, drei weibliche Gestalten mit Libellenflügeln, schweben, und der der kleine, fackeltragende, allerdings seltsamer Weise fast unter den Bauch des einen Rosses gerathene, überdies etwas mißvergnügt

*) Siehe die Uebersicht im Beiblatt I.

aussehende und gleichsam unter seiner Last keuchende Phosphoros (Lucifer), voranfliegt, — ist der Sieg des Geistigen über das Elementare in einem Arabeskenfries dargestellt, wo nackte, meist zu lang gedehnte weibliche Gestalten auf Fischungethümen reiten, bacchantische Flöten- und Hornbläser besänftigend umschlingen u. dergl. m. Zur Seite des Frieses rechts und links findet sich eine kleine Darstellung des Mythos von Kephalos und Prokris und von Eos und Kephalos. — Unter Eros mit dem Adler erscheint Demeter an der Herme des Pan ruhend, sowie bei dem Sonnenwagen des Helios, den vier schnaubende Rosse ziehen, der Tod der Lieblinge des Gottes, der Daphne, Leukothoë, Klythia und des Hyakinthos. Ein Arabeskenfries schildert die Gewalt des Geistes über die Sinne; daneben zeigen sich Helios unter den Hirten und das Urtheil des Midas. — Unter Eros mit dem Pfau tritt Bakchos mit Liebesgöttern und einem Tiger auf; dann kommen zunächst der von zwei weißen Hindinnen gezogenen Mondgöttin, welcher Hesperos (der Abendstern) vorschwebt, Endymion und der bestrafte Aktaion, der Artemis im Bade belauscht und deshalb in einen Hirsch verwandelt wird. Der Arabeskenfries hierunter, sowie neben dem Opfer der Iphigeneia und der Jagd der Artemis, stellt den Kampf zwischen Menschen und Thieren dar. — Unter Eros mit dem Kerberos endlich findet sich eine nächtliche Feier mit Eros und Komos; dann zeigen sich, zunächst der Nacht, die auf einem von Eulen gezogenen und von den phantastischen Gestalten der Träume geleiteten Wagen fährt und ihre Kinder, Schlaf und Tod, in den Armen hält, ferner rechts (vom Beschauer aus) die Moiren, links Hekate mit der Loosurne, Nemesis mit dem Rade und der ägyptische Gott und Repräsentant des mysteriösen Waltens der Natur, der Isis-Sohn Harpokrates mit dem Schweigen bedeutenden Finger auf dem Munde. Unter diesem Hauptbilde der „Nacht" befindet sich ein Fries mit einem eigenthümlich phantastischen Kampf von Nachtgebilden, d. h. Männern, welche Weiber gegen fabelhafte Geschöpfe, halb Elephant, Ochse oder Greif, halb Lindwurm oder Blumenstengel, vertheidigen. Daneben sind noch zwei kleine Bilder: Zeus und Alkmene und Eros und Psyche. — An die zu Deckengemälden benutzte kosmische Regierung schließt sich das Reich der drei Kroniden, in drei großen Wandbildern, halbkreisförmigen Lünetten, dargestellt, an. — Ueber der Eingangsthür ist die Unterwelt vorgeführt. Hades und Persephone sitzen auf dem Throne, links die drei Höllenrichter Minos, Aiakos und Rhadamanthys, um das Urtheil über die Schatten zu sprechen; nur ein Kind geht ungerichtet vorüber und reicht dem Kerberos ein Brod; rechts erblickt man Styx, Medusa, die Eumeniden und Danaïden, sowie Sisyphos, den Stein wälzend. Es pausirt jedoch auf einen Augenblick das rast-, ziel- und endlose

Arbeiten der Verdammten; denn Orpheus ist in die Unterwelt eingetreten und erbittet die in trüber Erwartung an Hades' Thron lehnende Eurydike aus dem Schattenreich zurück, indem Eros vor ihm kniet. — Dem Fenster gegenüber zeigt sich die Wasserwelt: der Triumphzug des Poseidon und der Amphitrite. Sie sitzen auf einem Muschelwagen, den Seepferde ziehen, und lauschen, geleitet von Tritonen und Nereïden, dem von einem Delphin getragenen Sänger Arion, indem sie ihr Wohlgefallen an seinen Tönen durch ihm dargebotene Geschenke offenbaren. Zur Rechten am Ufer ruht Thetis, die Mutter der Nereïden. — Oberhalb der Ausgangsthür endlich hat Zeus im Olymp die Götter versammelt, da Herakles unter die Unsterblichen aufgenommen werden soll. Zeus und Hera sitzen auf dem Thron, über dem die Charitinnen schweben. Zu Füßen des Zeus füttert Ganymedes den Adler. Die übrigen Götter sind beim Mahle; rechts Hephaistos, Ares, Aphrodite und Eros, Demeter und Hermes, und im Vordergrund Bakchos und Ariadne mit Silen und den Satyrn, links Athena, Artemis und Poseidon, dann weiter nach vorn Apollon mit den Musen und dem Pan. Zeus reicht dem Herakles freundlich den Pokal, und Hebe kredenzt ihm die Nektarschale, daß er die Unsterblichkeit daraus trinke, während Hera, in ihrem alten Grolle gegen den Heroen noch verharrend, sich von ihm abwendet. — Die Sagen von Orpheus, Arion und Herakles sind vom Meister bei seinen Darstellungen der drei Götterreiche um deshalb mit benutzt und eigentlich in den Vordergrund seiner Conceptionen gestellt worden, um anzudeuten, daß auch die Götter selbst nicht unbezwinglich sind; es nahen ihnen andere mit Schaffenskraft ausgerüstete Geister und erringen durch Kunst und Heldenruhm einen Platz neben den Unsterblichen. Also ist es im Himmel wie auf Erden der schöpferische Genius, dem der Sieg beschieden wird.

Wenn nun auch die Grundlage dieser sinnvollen Gemälde die griechische Mythologie bildet, und die Form der Darstellung gleichfalls der griechischen Stoff- und Gedankenwelt entnommen erscheint, so ist es doch unzweifelhaft, daß wir hier Compositionen vor uns haben, bei welchen sich die hellenische Anschauung in sehr individueller Weise mit modernen philosophischen Beziehungen durchdrungen und umgebildet zeigt, nicht unähnlich, wie Ernst Förster (a. a. O. V. 37) bemerkt, der Goethe'schen Iphigenie, in der innerhalb antiker Formen ein wesentlich moderner Geist zur Darstellung gebracht ist. Wenn indessen bei einer so eigenthümlich construirten griechischen Götterwelt allerdings auch mancherlei hervortreten mußte, was in vollständigem Widerspruch mit der hellenischen Anschauung steht, wie z. B. der Umstand, daß Ariadne, daß Faune mit Böcken, ja selbst der betrunkene Silen im Olymp erscheinen, so dürfen wir hierüber wohl nicht allzu sehr

erschrecken; es thut dies in der That der künstlerischen Wirkung, wenn die Bilder nicht mit dem strengen Auge des Archäologen und Philologen betrachtet werden, keinen erheblichen Eintrag, da die Darstellungen bei dem Reichthum der verschiedenen Situationen eine Skala der mannigfachsten Erscheinungen und Anschauungen durchlaufen und durch die Fülle anziehend-lieblicher, wie ernst-mächtiger Gestalten und Gruppen den Geist dermaßen fesseln, daß die Reflexion über das Detail durch den Eindruck des Ganzen völlig zurückgedrängt wird. Zu der einfachen Hoheit der Antike erhebt sich allerdings, um der Wahrheit die Ehre zu geben, die Darstellung nirgends, obwohl man z. B. die Hades-Gestalt und namentlich den Ausdruck des Kopfes, von moderner Anschauung ausgehend, leicht für bei weitem charakteristischer und mächtig ergreifender zu halten geneigt sein kann, als die, übrigens schon der Epoche des Verfalls griechischer Plastik angehörende Hades-Statue im Museo Pio Clementino zu Rom. Unläugbar erregt der von Cornelius erfundene Kopf ein wirkliches Grauen, allein die antike Auffassung des Hades trifft er ganz und gar nicht. Dieser Kopf gehört vielmehr recht eigentlich einem Wütherich, einem Tyrannen, etwa dem „stolzen König“ an, den Uhland in seiner Ballade „des Sängers Fluch“ so markig mit den Worten gezeichnet hat:

„Er saß auf seinem Throne so finster und so bleich;
Denn was er sinnt, ist Schrecken, und was er blickt, ist Wuth,
Und was er spricht, ist Geißel, und was er schreibt, ist Blut.“

Alle diese Prädicate passen aber nicht auf den Hades der antiken Welt, der, neben dem mächtigen und sicher thronenden Bruder des Zeus, vor Allem den Herrscher im Reiche des Todes, in der öden Welt der leben- und blutlosen, fledermausartig umherflatternden und hockenden Schatten personificiren muß. Das ist der antike Typus des Hades, den, wenn auch in grober Ausführung, die Statue des Museo Pio Clementino doch unverkennbar deutlich zur Anschauung bringt. Der gräßliche, wüthende, zornfunkelnde Pluto, den Cornelius darstellt, ist dagegen ein Gebilde so zu sagen christlicher Mythologie, entstanden aus einer Vermengung der Begriffe Satan und Hades. Diesen modernen Gott der Unterwelt hat z. B. Tasso im vierten Gesang seines befreiten Jerusalem (V. 7 und 8) geschildert, wenn er singt:

„Den stolzen Geist erhebt dem Schreckenvollen
Der Ungestalt furchtbare Majestät.
Der rothen Augen Paar, von Gift gequollen,
Flammt wie ein unheilbringender Comet;
Sein Kinn umhüllt ein Bart, der, dick geschwollen,
Bis auf die borst'ge Brust herniederweht.
Es öffnen ihm, gleich ungeheuren Tiefen,
Die Kiefern sich, die schwarz von Blute triefen.

Wie aus des Aetna Feuerschlund mit Krachen
Blut, Schwefeldampf und Donner steigt empor,
So stürzt sich jetzt aus seinem wilden Rachen
Der Athem schwarz und blutgemischt hervor &c."

Daß diesem hochromantischen Bilde der stumpfblickende, die trübe Apathie des unselig zerflossenen Daseins der Unterwelt in sich selbst wiederspiegelnde Hades der Alten in keinem einzigen Zuge entspricht, liegt auf der Hand. Ebenso wie es eine eigenthümliche Erfahrung ist, daß, bei einer Vergleichung zwischen Cornelius und Rafael die Linien des Letztern, je länger man sie betrachtet, an Süßigkeit und entzückender Schönheit immer mehr gewinnen, während die des Erstern sich umgekehrt stets herber und eckiger darstellen, so wird man auch finden, daß je länger man ein gutes hellenisches Skulpturwerk ansieht, der Eindruck sich immer höher steigert, wohingegen derselbe, den Darstellungen des Cornelius'schen Hellenenthums gegenüber, nach und nach unwillkürlich mehr und mehr sich abschwächt, also nur ein momentan bedeutender genannt werden kann.

So zeigen denn ferner auch die drei Höllenrichter bei Cornelius durchaus nichts bestimmt an den Tartaros Mahnendes in ihren Physiognomien. Der Alte zur Rechten (vom Beschauer aus) mit den lang herabwallenden Haaren sieht vielmehr aus, wie ein in tiefes Sinnen versunkener Philosoph, — der in der Mitte wie ein ziemlich schläfriger und allenfalls grämlicher Gesell, und der zur Linken mit den aufwärts gezogenen Brauen und dem aufgestemmten linken Arm wie ein bedächtiger, etwa in einem Gesetzesparagraphen absorbirter Criminalist. Höchst merkwürdig ist auch der vorn rechts in's Verhör genommene, nackte Mann in dem kurzen Hemde und mit einem Käppchen auf den buschigen Haaren, wie man es im Alterthume gewiß ebenso wenig getragen hat, als die Capuze, die ihm oben am Hemde nach hinten herabhängt. Man wird durch diese Gestalt unwillkürlich an einen Künstler des Cinquecento, etwa an Michel Angelo, erinnert, der sich mit untergeschlagenen Armen und breitbeinig vor die Gruppe der wie zur Schau ausgestellten, oben auf dem Thron sitzenden drei Richter postirt hat, um sie sich Behufs einer malerischen Aufnahme gemächlich zu betrachten. Wie eine solche Gestalt dem zur Linken sichtbaren Nachen des Charon entstiegen und von dem hinten stehenden Hermes Psychopompos vor die Höllenrichter geführt worden sein soll, ist nicht recht klar. Auch erscheint es etwas seltsam, daß das Kind dem Kerberos das Brod von hinten, d. h. noch ehe es an den nach rechts aufschnappenden Rachen herangekommen, reicht; vermuthlich fand es nur deshalb seine Stelle gerade da, wohin es gezeichnet ist, weil dem Künstler daran lag, den leeren Raum, der zwischen dem Thron

der Höllenrichter und dem dreiköpfigen Unthier blieb, einigermaßen auszufüllen. Orpheus ferner ist eine sehr langbeinig, unschön sehnige Gestalt, die nur allenfalls durch ihren innig schwermuthsvollen Gesichtsausdruck einiges tiefere Interesse erregt. Der ihr entgegenknieende Eros aber scheint durch seine Miene und Fingerbewegung dem Sänger weit eher schalkhaft zu drohen (womit, ist freilich unerfindlich), als, wie von Oppermann und Stern („das Leben der Maler", Leipzig 1864, S. 417) erklärt wird, ihm zu winken, er möge mit seinem Gesang innehalten, da Hades schon finster die Stirn runzle, während Orpheus, auf die ihm innewohnende, höhere Macht vertrauend, zu singen fortfährt, und Hades ihm die Gattin dann unter der Bedingung gewährt, die schmeichelnden Töne verstummen zu lassen, die das Reich der Schatten in so ungewohnte und illoyale Aufregung versetzen. Am natürlichsten, meine ich, wäre es wohl gewesen, Eros, der Liebesgott, hätte hier dem Orpheus die Worte selber zugeflüstert, womit er sich seine Gattin zurückersingen solle; allein diese Deutung läßt die vorliegende Darstellung entschieden nicht zu; nach Cornelius hindert Eros das Unternehmen des Sängers, anstatt es zu begünstigen.

Ich gestatte mir hier, als Einschaltung, noch folgende Bemerkung. Sollte einmal ein genauer Kenner des hellenischen Alterthums die Reproductionen der griechischen Mythologie, welche in neuster Zeit von bildenden Künstlern geliefert sind, zum Gegenstande eines eingehenden Studiums machen, so würde sich daraus unzweifelhaft ergeben, daß der Eigenthümlichkeit jener Reproductionen oder Verwendungen Denkformen und Anschauungen zu Grunde liegen, welche, den Dichtern und Philosophen der Neuzeit entnommen, in der That weit weniger Illustrationen und Aufklärungen des Geistes der Antike, als vielmehr des Geistes der modernen Welt sind. Ja, es wäre selbst die Frage, ob nicht die Fresken eines Rafael und Giulio Romano, obwohl zu einer Zeit entstanden, wo die wissenschaftliche Kenntniß des Alterthums noch keineswegs so vorgeschritten war, wie dies heute der Fall ist, nicht doch dem antiken Geiste bei weitem näher stehen, als ähnliche Werke der Neuzeit. Wenn Cornelius z. B. Daphne und Apollon so darstellt, daß der Gott die Geliebte eben ereilt hat und sie sterbend hingesunken ist, indem aus ihren Fingerspitzen schon das Lorbeerreis sprießt und ein schwanker Zweig zur Lorbeerkrone für Apollon wird, so soll er hiermit haben aussprechen wollen, daß der Liebe Schmerz dem Dichter den schönsten Lorbeerkranz flicht. Gewiß ein schöner Gedanke, aber ganz dem modern-sentimentalen Geiste angehörig; denn der Mythos von der auf der Flucht vor Apollo durch Zeus in einen Lorbeerbaum verwandelten Nymphe hatte nach Ovid, der ihn in seinen Metamorphosen (I, 452) berichtet, nicht ent-

fernt diese Bedeutung; hier wird nur erzählt, daß die Jungfrau, da der nacheilende Gott sie eben erreicht, ihren Vater Peneios und ihre Mutter, die Erde, um Rettung angefleht habe; dann heißt es weiter:

„Kaum war geendet das Fleh'n, und gelähmt erstarrten die Glieder.
Zarter Bast umwindet die wallende Weiche des Busens;
Grün schon wachsen die Haare zu Laub und die Arme zu Aesten;
Auch der so flüchtige Fuß klebt an dem trägen Gewurzel;
Und ihr umhüllt der Wipfel das Haupt, — nur bleibt ihr die Schönheit.
Phöbus liebt auch den Baum, und mit angelegeter Rechten
Fühlet er noch aufbeben in junger Rinde [illegible]usen.
Und mit zärtlichen Armen die Aest', als Glieder, umschlingend,
Reicht er Küsse dem Holz, doch flieht vor den Küssen das Holz auch."

Nach andern hellenischen Quellen, z. B. nach Parthenios' Leiden der Liebenden (15), Apollodor (I, 16), Tzetzes und Lykophron schuf die Erde, um den Gott über den Verlust der Jungfrau zu trösten, einen Baum, der ihren Namen trug, immer grünte und nie verwelke. Apollon aber wand sich Kränze aus dessen Zweigen. Aus den Gebräuchen der Daphnephorien in Böotien und Thessalien, sowie aus dem, was wir von den Pythischen Sühngebräuchen wissen, deutet aber der Lorbeer Kühlung und auch Reinigung und Sühnung an; Daphne wurde also in einen Lorbeerbaum verwandelt, nicht um des unglücklich liebenden Gottes Schläfe selbst mit dem Ruhmeskranz zu schmücken (zu dieser Bedeutung gelangte vielmehr der Lorbeer überhaupt erst deshalb, weil, unabhängig von jenem Daphne-Roman, Apollon, der Licht- und Musengott, sich damit das Haupt zu schmücken pflegte), sondern darum, weil die verfolgte Nymphe rein bleiben wollte. Dies eine Beispiel möge statt vieler genügen, um die freie Benutzung des mythologischen Stoffes durch Cornelius zu illustriren.

Die Fresken des Göttersaales sind übrigens in der Ausführung von sehr ungleichem Werthe. Es ist hier noch nicht der Ort, sich im Allgemeinen über den, Cornelius oft gemachten Vorwurf näher auszusprechen, daß ihm der Farbensinn völlig mangle; hierauf gedenke ich vielmehr am Schluß meiner Darstellung einzugehen; wohl aber muß hier schon bemerkt werden, daß das Erste, was er in der Glyptothek gemalt hat, der Eros mit dem Adler und der Eros mit dem Kerberos, auch weitaus malerisch das vorzüglichste ist und selbst den in Rom von ihm gemalten Fresken ebenbürtig zur Seite steht. Die Harmonie der Farbentöne ist hier eben so vollkommen, als die Feinheit, Leichtigkeit und Schönheit der Durchführung im Einzelnen. Auch die Unterwelt ist dem Meister, mit Ausnahme einiger Figuren, wie z. B. der Danaiden, wohlgelungen, die Oberwelt aber und insbesondere die Wasserwelt zeigen, wie Ernst Förster (a. a. O. V, 40) mit Recht bemerkt, daß

ihm das ursprüngliche Farbengefühl allmälig abhanden gekommen; „in der Unzahl und Mannigfaltigkeit der Gegensätze leidet die Möglichkeit einheitlicher Wirkung offenbaren Schaden.“ Und zwar erklärt sich dies nicht allein aus dem Umstande, daß verschiedene Hände bei der Ausführung betheiligt waren, und daß Cornelius seinen Gehülfen fast gar keine Farbenskizzen vorgelegt hatte, sondern es tritt unbedingt hier bereits ein Wollen des Meisters selbst hervor, dem das Können gebricht, und ihn in der Unsicherheit, welche Mittel er wählen soll, um seine reichen, vielgestaltigen Gedanken zur Anschauung zu bringen, das rechte Maß des Colorits einbüßen läßt. Schon in der „Nacht“ schlägt er einen Ton an, der sich von der Wahrheit und Schönheit gleich weit zu entfernen droht. Offenbar war er bestrebt, so energisch als möglich zu coloriren, alle Formen auf das schärfste, feinste und bestimmteste hervortreten zu lassen; deshalb, und zugleich um die architektonischen Massen durch schwere, dunkle Farbenmassen nicht zu belasten, sondern ihnen den Schein von Leichtigkeit zu geben, der durch die Hülfe der Freskomalerei erzeugt werden soll, hielt er die Figuren durchgehends so licht als möglich und gewährte sogar den Schatten ihre naturgemäße Dunkelheit nicht, indem er sie durch eine zweite Farbe ersetzte und Roth mit blauen, Gelb mit grünen, Grün mit bräunlichen Schatten malte. Man sieht also, und ich werde darauf später noch einmal zurückkommen, — ein festes System, ein zweckbewußtes Princip lag dem Colorit des Künstlers überall zu Grunde, und da dasselbe wesentlich auf der Absicht beruhte, die Freskomalerei nicht an und für sich, sondern blos in ihrer Zusammengehörigkeit mit der Architektur wirken zu lassen, so wird man nicht umhin können, es als ein auf wahrhaft künstlerische Motive gegründetes zu billigen, zugleich aber auch zugeben müssen, daß dasselbe leider nicht ausreicht, um die unendliche Mannigfaltigkeit der Gedanken, Situationen und Gruppen, wie sie Cornelius' Phantasie in ihren Conceptionen zusammenzufassen pflegt, in einer für das Auge des Beschauers befriedigenden Weise zur Darstellung zu bringen. Die Freskomalerei des Cornelius will keine Täuschungen hervorbringen, den Sinnen nicht schmeicheln und bedient sich deshalb der denkbar schmalsten, knappsten, farblosesten Vortragsmittel. Dies sind gesunde und keusche Grundsätze; nur schade, daß complicirte Conceptionen, wie die des Meisters, mit so wenig complicirten Mitteln nicht darzustellen sind. Er selbst hat dies gefühlt, ist hierdurch in's Schwanken gerathen und scheint endlich darüber die rechte Lust am Coloriren, sowie das rechte Verständniß dafür verloren zu haben.

In der kleinen Vorhalle stellt das runde Mittelbild des Gewölbes den Prometheus mit dem von ihm aus Thon geformten Menschen dar, welchem

Athena die Seele unter dem Symbol des Schmetterlings verleiht. Rechts wird der an den Felsen geschmiedete Prometheus von Herakles befreit, während zur Linken Pandora neben ihrem Gemahl Epimetheus, dem thörichten Bruder des Prometheus, die ihr von Zeus geschenkte Büchse öffnet, aus welcher sich die Erdenplagen, Geiz, Lüsternheit, Eitelkeit, über die Menschen verbreiten. Diese Prometheus-Mythen wählte Cornelius zugleich auch zum Hinweis auf die Schicksale der Kunst. Das erste Bild zeigt, wie die Gottheit das Kunstwerk, von Menschenhand gemacht, durch Beseelung erst vollendet; das zweite, welche Gefahren sich an künstlerische Gaben heften; das dritte, wie Heldenkraft zur Befreiung der Kunst gehört.

Der zweite oder Trojaner-Saal bot zur malerischen Ausschmückung drei Lünetten der Wände für drei große Bilder und das in zwanzig Räume getheilte Kreuzgewölbe der Decke dar. In den Deckenbildern sollten die Entstehung und der Beginn des Trojanischen Krieges, wie die Charaktere seiner hervorragendsten Helden geschildert werden, während der Zorn des Achilleus, der Kampf um den Leichnam des Patroklos und die Zerstörung Troja's für die Lünetten bestimmt wurden.

Die Mitte der Decke zeigt uns Peleus und Thetis in zärtlicher Umarmung, aus deren Verbindung der Hauptheld Achilleus entsproßte, während die rachebrütende Eris den goldenen Apfel in's hochzeitliche Gemach wirft, der die Eifersucht zwischen Hera, Athena und Aphrodite wachruft. Vier Gemälde umgeben dieses Rundbild; sie enthalten das Urtheil des Paris, die Vermählung des Menelaos und der Helene, die Entführung der Helene und das Opfer der Iphigeneia.

In den vier Doppelfeldern des Kreuzgewölbes werden, durch beziehungsvolle Arabesken von einander getrennt, acht Kriegshelden des trojanischen Krieges vorgeführt: Odysseus den Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes entdeckend; Diomedes, der den Ares und die Aphrodite verwundet; Agamemnon vom Traumgott in Gestalt Nestor's, welchen der neben der schlafenden Hera wachende Zeus gesandt, zur Schlacht ermuntert; Paris im Zweikampf vor Menelaos durch Aphrodite und Eros beschützt; Ajas im Zweikampf den Hektor niederwerfend, welchen Apollon wieder aufrichtet; Nestor und Agamemnon, welche den schlafenden Diomedes zur Theilnahme an der Rathsversammlung wecken; Achilleus, der dem Priamos den Leichnam des Hektor ausliefert (hinter ihm stehen Phoinix und Briseïs); und endlich Hektor von Weib und Kind Abschied nehmend. In der Wahl dieser Süjets möchte es schwierig sein, den leitenden Gedanken zu finden; so vortrefflich manche Situationen gedacht und gefühlt sind, so ungleich erscheinen doch die Figuren mehrfach in der Anordnung; auch leiden sie ferner an nicht gleichmäßiger

Farbenstärke, so zwar, daß z. B. beim Kampf des Hektor und Ajas das eigene Princip der Cornelius'schen Freskomalerei durch übermäßig schwere und dunkle Farben schlechthin aufgehoben erscheint, während die Gestalten des Diomedes und Odysseus, in räthselhafter Blässe gehalten, jeglicher Kraft entbehren. Geradezu komisch wirkt es, wenn Hektor, der zum Kampfe ausziehen will, sitzend von den Seinen sich verabschiedet. Glücklicher Weise indeß werden wir von einer weiteren Verfolgung dieser vielfach hervorgehobenen Mängel durch die großen Wandgemälde abgelenkt, die, obwohl gleichfalls nicht über jeder Anfechtbarkeit erhaben, doch unzweifelhaft einen bedeutenden Culminationspunkt der Kunst unseres Meisters bilden.

Auf dem ersten Gemälde (über der Eingangsthür), welches den Zorn des Achilleus darstellt, erscheinen die Fürsten Griechenlands unter Führung des Agamemnon und des Menelaos vereinigt. Chryses liegt zu ihren Füßen, um die Tochter zurückzuerbitten; schon schickt sich diese, auf einem Maulthier sitzend, zur Abreise an, — da zieht Achilleus das Schwert gegen den Fürsten der Völker Agamemnon, aber die über ihm schwebende Athena hält es in der Scheide zurück. Briseïs, des Achilleus andere Sklavin, wird inzwischen hinter ihm von den Herolden des Agamemnon fortgeführt. Rechts von den beiden Hauptfelden erscheint Odysseus im Zank mit Thersites, ferner Ajas der Telamonier, Diomedes und Nestor, links Idomeneus, Antilochos und Ajas, Sohn des Oïleus. Im Hintergrund sieht man die achäischen Schiffe, wie auch den Apollon, der die pestbringenden Pfeile entsendet, während der Priester Kalchas des Gottes Zorn verkündet. — Das zunächst bei diesem Bilde sich aufdrängende Bedenken betrifft das Zusammenrücken von Ereignissen, die zeitlich geschieden sind, so daß das Gemälde dem, welcher sich des ersten Buches der Ilias erinnert, schlechterdings unbegreiflich wird; die sachlichen Widersprüche und Inconvenienzen liegen dabei so sehr auf der Hand, daß man es unterlassen darf, sie besonders hervorzuheben. Ein einziges Beispiel wird genügen, um das ganze Gewicht des generellen Bedenkens völlig klar zu machen. Wenn der Priester Chryses noch immer fleht, während in Folge der bereits vollzogenen Gewährung seiner Bitte Achilleus und Agamemnon aneinander gerathen, so muß jeder mit dem historischen Verlauf der Handlung Unbekannte nothwendiger Weise glauben, daß es das Flehen des Priesters sei, welches die beiden Helden entzweie, denn das den Causalnexus allein herstellende Mittelglied, die Gewährung des Flehens, wird nicht gezeigt.

Im Bilde vom Kampf um den Leichnam des Patroklos (dem Fenster gegenüber) tritt indeß eine höhere Concentration hervor. Ajas deckt gegen die nachdrängenden Troerschaaren den erbeuteten Leichnam, und Achilleus endet den Kampf durch seine bloße persönliche Erscheinung. Der Ausdruck

der großgedachten Bewegungen erregt hier eben so hohe Bewunderung, wie die Einfachheit und Einheit des Colorits, Eigenschaften, die in dem dritten Gemälde (über der Ausgangsthür), der Zerstörung Troja's, sich wo möglich in einem noch hervorragenderen Grade zeigen. König Priamos liegt im Schooße seines mit ihm erschlagenen Sohnes Polites; Neoptolemos steht im Begriff, den kleinen Astyanax über die Mauer zu schleudern; in Ohnmacht ist Andromache niedergesunken, deren linke Hand noch kraftlos den ihr entrissenen Sohn hält, während die alte Hekabe verzweiflungsvoll in der Mitte sitzt, und Angst und Schrecken in den Gestalten ihrer Töchter zum lebhaftesten Ausdruck kommen. Entsetzt und verstört blickt Polyxene auf Menelaos, der sie entführen will; Kassandra prophezeit dem die Hand nach ihr ausstreckenden Agamemnon sein gewaltsames Ende; Helene ist reuevoll an einer Säule zusammengebrochen. Zur Rechten sehen wir Aineias mit seinem Vater und Sohne fliehen; zur Linken losen die griechischen Führer um die Beute; hinten ragt das trojanische Pferd hervor. —

Wer wäre nicht gern bereit, es anzuerkennen, daß die Kraft dramatischer Gestaltung und erschütternder Wahrheit in der Charakteristik hier in staunenswerther Weise uns entgegentritt, daß der den letzten Athemzug aushauchende greise Priamos, die versteinerten Züge der Hekabe, vor Allem aber die in der That wunderbar tief empfundene, in mütterlichem Jammer erstarrte Gestalt Andromache's den ganzen Ernst enthüllen, mit dem Cornelius die hohe Tragödie zu durchdringen bestrebt gewesen ist, worin die Griechen die Typen des leidenvollen menschlichen Geschicks erschauten. Dennoch aber läßt sich selbst in dieser seiner besten Glyptothek-Conception, will man strenge Kritik üben, das ewige Ideal der in Schönheit gesätigten Erhabenheit, welches nur die hellenische Kunst, und nach ihr annähernd allein die Rafael'sche noch einmal geoffenbart hat, und ohne welches namentlich Darstellungen aus der hellenischen Welt immer unwillkürlich epigonenhaft erscheinen, seien sie auch noch so groß und kühn gedacht, wohl schwerlich erkennen. Cornelius hat bei weitem nicht immer schöne Linien; die süße Rhythmik und hehre Harmonie, die sich, wie ein Accord voll des reinsten Wohllauts, durch alle Bildwerke der klassischen Hellenenzeit hindurchzieht, geht ihm ab. Insbesondere muß es jedem unbefangen Urtheilenden als eine Eigenthümlichkeit des Meisters auffallen, daß er das Erhabene meist nicht im Schönen, sondern — hierin Beethoven in seiner spätern Periode nicht unähnlich — im herb und schroff Charakteristischen, im Uebertriebenen sucht, was nicht selten bei ihm auch bizarr oder grotesk erscheint. Auf diese Weise aber ersetzt seine zuzugestehende Größe dem in der Kunst nach gegenseitiger Durchdringung des Erhabenen und Schönen Begehrenden lange das nicht, was sie naturgemäß vermissen

läßt. Selbst auf dem in Rede stehenden außerordentlichen Gemälde findet sich eine geradehin häßliche Gestalt: der Knabe Askanios (ganz rechts) sieht vollkommen aus, wie ein gedunsener kleiner Bachos; sein Kopf ist breiter selbst, als der des hinter ihm fliehenden Vaters Aineias. Auch sind, was gleichfalls bei sonst sehr gelungenen Compositionen des Meisters nicht allzu selten vorkommt, gerade einige Hauptfiguren, z. B. Helene und Menelaos, ziemlich unbedeutend und von wenig sagendem Gesichtsausdruck; von Zerknirschung und Beutegier ist, wenn man recht zusieht, kaum eine Spur darin zu finden, so schön und malerisch auch die (immerhin betrübt aussehende Helene) links an der Säule lehnt. Einen sehr unschönen Kopf hat ferner der todte Polites. Die um die Beute losenden griechischen Heerführer sehen dagegen allzu gemüthlich aus, und Odysseus, der mit seinem rechten Fuß auf eine hohe Doppelstufe tritt, zeichnet sich so durch eine allzu nonchalante Stellung, außerordentlich häßliche Beine mit unangenehm hervorquellenden Waden und eine dem „erfindungsreichen Helden" nicht entsprechende, insipide Physiognomie aus. Neoptolemos hat Kuhbeine und eine gewaltsam verdrehte Körperstellung. Polyrene's Antlitz gehört nicht zu den schönen, und eine lächerlich wirkende Lockenwurst fließt von ihrer rechten Kopfseite der von hinten zugreifenden linken Hand des Menelaos entgegen. In Kassandra endlich, welche dem Dr. Riegel als „an die Höhe Aeschyleischer Poesie mahnend" erscheint, vermag ich beim besten Willen nur eine theatralisch aufgestutzte Figur ohne das innere Pathos der Wahrheit zu erkennen. Ihr ausgestreckter rechter Arm, den der ausdrucksvolle Agamemnon erfaßt, ist sammt den fünf unschön gereckten Fingern wohl zu lang und zu männlich gebildet; selbst das vielgepriesene blitzende Auge der Seherin hat meines Erachtens viel von einem bloßen Theaterblitz an sich. Es ist in ihr nur das Pathos, das Kaulbach auch hervorbringt, das aber die höchste Aufgabe der Kunst, die, wenn sie gelöst ist, stets unwillkürlich packt und packen muß, nicht erfüllt. — Mit voller Ueberzeugung wird dagegen wohl fast durchgehends in das Lob eingestimmt werden können, das Förster (Geschichte der deutschen Kunst V, S. 45) den Arabesken zollt, womit Cornelius die Glyptothek-Bilder eingefaßt hat. Die Kunst der Arabeske war fast ganz in Vergessenheit gerathen; Cornelius hat zuerst wieder in geistvoller Weise davon Gebrauch gemacht und, indem er eine Menge von Beziehungen zu verwandten Sagen in den Bilderrahmen so sinnig wie geschmackvoll mit dem Inhalt der Gemälde verwebte und dabei ganz besonders auf streng antike Stylistik hielt, den harmonischen Eindruck des Ganzen wesentlich unterstützt.

Die Arbeiten in der Glyptothek dauerten bis zum Jahre 1830; sie hatten also zehn Jahre gekostet und machen eine wesentliche Epoche im

Leben des Meisters aus, der durch sie seine Auffassung der alten Welt in tiefer und gewaltiger Weise documentirte, wenn auch der specifisch griechische Formensinn ihm nicht ganz eigen, und die Ausführung, wie wir gesehen, zum Theil mangelhaft war.

In schönen Stichen bekannt geworden sind, 1857 durch das bibliographische Institut in Hildburghausen herausgegeben, Eros mit dem Kerberos, Eros und Komos, die Nacht, Nemesis, Hekate, und Harpokrates, die Moiren, Nachtgestalten mit einander kämpfend, Zeus und Alkmene, Eros und Psyche auf einem Blatt von E. Schäffer und Merz, ferner die Unterwelt mit dem Raube der Persephone und mit Demeter und Persephone von E. Schäffer allein, und der Untergang Troja's von Merz allein; außerdem auch noch die Entführung der Helene, das Opfer der Iphigeneia, die Vermählung des Menelaos und der Helene, das Urtheil des Paris, die Hochzeit des Peleus und der Thetis, sowie das Giebelrelief Demeter und Persephone in Umrissen für die Karlsruher „Deutschen Kunstblüthen" von E. Schäffer. Thäter hat außerdem für Raczynski's „Geschichte der neuen deutschen Kunst": die Vermählung des Menelaos und der Helene, Aphrodite und Ares von Diomedes verwundet, und Agamemnon vom Traumgott zur Schlacht ermuntert, gestochen. In Holzschnitt finden sich dort überdies aus dem Untergang Troja's Hekabe, Priamos, Kassandra und Neoptolemos, ferner die Entführung der Helene, der Zug der Semele oder der Abend, Eros mit dem olympischen Adler und Eros mit dem Kerberos. In Förster's „Geschichte der deutschen Kunst" (V, 38) ist der linke Theil des Bildes von der Unterwelt in kleinem Maßstab gestochen. Lithographirt haben J. G. Zeller in München 1820 den Mittag, J. G. Schreiner 1829 den Morgen. Die sämmtlichen Cartons zur Glyptothek besaß König Friedrich Wilhelm IV.; jetzt sind sie, mit Ausnahme von zwölfen, die größtentheils verschollen sind (einen, den gefesselten Prometheus, besitzt Dr. v. Ringseis in München), Eigenthum des preußischen Staates und würden eine dauernde öffentliche Aufstellung in einem Museum unbedingt verdienen, zumal die Intentionen des Meisters aus ihnen noch klarer erhellen, als aus den nur zum Theil gelungenen Münchener Fresken. Einzelne Zeichnungen, welche der Ausführung der Cartons zum Grunde gelegen, finden sich im Museum zu Basel, in dem zu Darmstadt, im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M., bei Professor Schlotthauer zu München, bei dem Grafen Marcelli zu Cagli in Umbrien und bei Frau Therese v. Cornelius in Berlin. Es sind deren im Ganzen noch sieben erhalten.*)

*) Vgl. Riegel, a. a. O. S. 399—400. Die vorhandenen Skizzen und Studien zu den Glyptothek-Bildern sind S. 427 aufgeführt. Frau v. Cornelius in Berlin und Inspector Wintergerst in Düsseldorf besitzen alles hierher Gehörige.

Bald nach Vollendung der Glyptothek-Fresken reiste Cornelius, noch im Jahre 1830, mit seiner Familie nach Rom und verweilte daselbst ein volles Jahr. In dieser Zeit zeichnete er neben andern Kleinigkeiten auch das Portrait seines Freundes Sulpiz Boisserée, das sich ehemals im Besitz der Bürgermeister Thomas'schen Familie zu Frankfurt a. M. befunden, über dessen jetzigen Verbleib Dr. Riegel aber keine bestimmte Auskunft zu geben vermag. Eine Lithographie davon schickte Boisserée selbst an Goethe, welcher hierauf erwiderte: „Von ihrem Portrait möchte ich sagen: es ist recht anmuthig ähnlich; dabei sind Sie durch Cornelius' Auge und Hand durchgegangen. Auch könnte wohl sein, daß eine liebe, zärtliche Gattin den ganzen Habitus (wie wir Naturhistoriker uns ausdrücken) des theuern Freundes zu größerem Wohlbehagen eingeleitet hätte. Verzeihen Sie! aber meine Schmeller'sche Zeichnung hat mehr von dem eigentlichen Sulpiz Boisserée; dieser Letztere ist ein wackerer Mann, deren aber allenfalls noch ähnliche sich finden könnten." Dr. Riegel hat recht zu erklären, daß Goethe hiermit ausdrücken wollte, Cornelius habe durch seine Auffassung den Sulpiz zu etwas geistig Bedeutenderem, als er wirklich war, gemacht; dieser aber nahm das Urtheil des Altmeisters schlechthin für einen Tadel des Portraits, das auch sonst, namentlich in der Boisserée'schen Familie für nicht recht gelungen gehalten wurde. Hervorragendes hat Cornelius im Portraitfache jedenfalls nie geleistet, sich auch in der That nur selten damit abgegeben.

Bald schon nahmen neue, große Aufgaben seine ganze Kraft wieder in Anspruch, denen er das folgende Decennium seines Lebens fast ausschließlich widmete; es waren dies die malerische Ausschmückung der Ludwigskirche und der Pinakothek in München. Beide Aufgaben, wesentlich von einander differirend, führten den Künstler von der antiken Welt in die des Mittelalters, des katholisch-christlichen Glaubens hinüber, und wie er in eigenartiger Weise das Alterthum reproducirt hatte, so wandte er sich jetzt voll Eifers zu den neuen, für ihn gleichmäßig anziehenden Vorwürfen, von denen der eine seiner auf Tiefsinn und heiligen Ernst angelegten Persönlichkeit ganz entsprach, während der andere in ihm, ich möchte sagen, die seiner Natur entgegengesetzten Eigenthümlichkeiten der Anmuth und Lieblichkeit wachrief, denen er bisher nur in der Darstellung von Liebespaaren, wie Faust und Gretchen, Romeo und Julia, Peleus und Thetis, Paris und Helene, Artemis und Endymion u. s. f. Ausdruck verliehen hatte.

Im Auftrage der Stadt München übernahm Cornelius die künstlerische Ausschmückung der Ludwigskirche durch Fresken, welche die Kreise der christlichen Offenbarung als eines geschlossenen Ganzen durchlaufen und in symbolischer Anschauung von der Weltschöpfung bis zum Weltgericht

durchgeführt sind.*) Der Darstellung liegt das Dogma der Dreieinigkeit zu Grunde, und es wird dasselbe als Offenbarung Gottes in der Weltschöpfung und Weltordnung, in der Versöhnung der Menschheit durch Christus und in der Gründung und Erhaltung der Kirche mittels des Heiligen Geistes sinnlich wahrnehmbar gemacht. Die Anordnung des Süjets ist in Kurzem folgende: Gott der Schöpfer und Erhalter der Welt wird auf den Deckenwölbungen über dem Hochaltar dargestellt; die drei Wände des Querschiffs und die Altarwand zeigen den Eintritt Christi in's Leben, seinen Tod und das Jüngste Gericht, während die Decke des Querschiffs uns den Heiligen Geist nebst den Repräsentanten der Kirche vorführt. Man sieht schon aus dieser kurzen Angabe, daß es dem Maler hier als Aufgabe erschien, die objectiven Formen darzustellen, in denen die Kirche den Inhalt des Christenthums ausgeprägt hat. Daß er aber dennoch über den blos traditionellen Dogmengehalt der Kirche in seiner Conception weit hinausgegangen ist und so ein wirklich monumental-christliches Epos geschaffen hat, wird, trotz der vielen Anfechtungen, die sein Werk erfahren, doch wohl nachweisbar sein.

In dem Deckenbilde über den Hauptaltar erscheint Gott in der Gestalt eines bejahrten, aber vollkräftigen Mannes als Schöpfer und Erhalter der Welt, dessen allgewaltiges „Werde“ den ewigen Kreislauf der Dinge hervorruft, der aber selbst in dauernder Ruhe und Unwandelbarkeit verharrt. Wie bedenklich die Aufgabe sei, die Gottheit in persönlicher Gestalt vorzuführen, — bedenklich, weil der christliche Gott als der absolute Geist nicht als individuelle Gestalt gefaßt werden kann, habe ich schon im Eingang hervorgehoben. Der Künstler hat auch hier nichts gethan, als die Gestalt Jehovah's mit der des hellenischen Zeus zu verbinden; die Anklänge an diese beiden Gottgestalten treten in dem Cornelius'schen Gott-Vater unverkennbar hervor. Die sieben Ordnungen der Engelchöre umgeben ihn, mit allen Symbolen geschmückt, welche die alte Dogmatik ihnen angewiesen hat. Die Seraphim singen ihr „Heilig, heilig ist der Herr!“, in der Höhe Gott-Vater wie eine Glorie umschwebend; die Cherubim halten den Erdball als Schemel seiner Füße; die Virtutes (Kräfte) erscheinen mit Saitenspiel und Gesang; die Scientiae (Einsichten mit der Sanduhr und dem Zirkel am Weltglobus, um die Formen aller Erkenntniß zu durchmessen; die Potestates (gesetzgebende Gewalten) treten mit Sceptern, Globen und Palmen, welche die Herrschaft symbolisiren, auf, während die Dominationes (vollstreckende Mächte) Schwert, Richterstab und Oelzweig tragen; die Principatus (Fürstenthümer) endlich sind in Anbetung und Opferdienst vor dem

*) Siehe die Uebersicht im Beiblatt II.

Herrn niedergeworfen. Die unmittelbaren Mittelspersonen zwischen der Gottheit und den Menschen, die Erzengel Raphael, Gabriel, Uriel und Michael, finden sich zu beiden Seiten des Hauptbildes mit den drei Engeln, welche Abraham die Verheißung brachten, und mit den himmlischen Helfern Michael's zur Ueberwindung des Bösen. — Gewiß, es liegt eine große Gedankenfülle in diesen christlich-sinnbildlichen Gestalten; dennoch aber würde es, sowie sie ihrem innern Wesen nach als reine Reflexionsprodukte, denen das individuelle Leben abgeht, nothwendiger Weise viel Conventionelles an sich tragen müssen, auch schwer sein, aus diesen einförmig langen Reihen der himmlischen Heerschaaren einen besondern Genuß, sei es nach der ästhetischen Seite hin, oder für die religiöse Empfindung, zu gewinnen, wenn nicht der Sinn für Rhythmik und Harmonie, der sich in der ganzen, vielgestaltigen Conception ausspricht, unsere Bewunderung unbedingt erregte, und die gewaltige Phantasie des Künstlers selbst den conventionellen Figuren neues originelles Leben einzuhauchen verstanden hätte. — Derselbe traditionelle Charakter in der Auffassung, gepaart mit phantasievoller Ausführung und neuer Anwendung des Herkömmlichen, beherrscht auch die übrigen Darstellungen: die „Geburt Christi" (1833 gezeichnet), wo das fleischgewordene Wort, in üblicher Weise auf dem Schooße der Mutter sitzend, mit ausgebreiteten Armen die Welt umschließen zu wollen scheint, während zu seinen Füßen Könige und Hirten in frommer Anbetung sich schaaren; dann die zuerst (schon 1831 in Rom) entworfene „Kreuzigung", worauf alle dogmatischen Vorstellungen vorgeführt sind, die mit diesem Acte in Verbindung gesetzt werden; die Reuigen werden versöhnt, die Liebenden getröstet, die Heiden erleuchtet, und die Gleichgültigen und Spötter verworfen; von den Missethätern, die zu Christi Seiten gekreuzigt sind, empfiehlt der Herr die Seele des Einen einem jungen Engel, die des Andern einem Repräsentanten der Hölle, auf daß wir dessen eingedenk seien, daß er lohnen und strafen könne. — Im Einzelnen freilich haben alle diese Bilder viel Hartes, Seltsames und selbst an das unwillkürlich Komische Austreifendes. Im Bilde von der Geburt Christi schwebt Gott Vater, das Haupt von einem frei in die Luft hinausflatternden, gleichsam eine Leibbinde fortsetzenden Zipfel des Gewandes ringförmig umschlossen, nur durch die kauzartig aussehende Taube davon getrennt, über einem, den Stall zu Bethlehem andeutenden Holzgerüst, unter welchem Maria mit dem, mitten in ihrem Schooß ruhenden Jesuskinde sitzt, rechts hinten Ochs und Esel sichtbar werden, links Joseph mit verdrießlicher Miene aus einer nicht sichtbaren Vertiefung herauszusteigen scheint. Ein Kamel zur Linken hat einen Affenkopf; unter den im Vordergrunde knieenden, übrigens zum Theil sehr schönen

männlichen und weiblichen Figuren, Magiern ꝛc. finden sich auch unmögliche Riesenleiber. — Auf dem Kreuzigungsbilde nimmt sich der beschwänzte Teufel, der mit Krallen, Hörnern, Hahnenkamm und Hauzähnen am Kreuzstock des verworfenen Schächers hinaufkriecht und seinen rechten Arm auf des Letztern Haupt legt, besonders seltsam aus; ansprechender modellirt ist der, die Arme über dem bußfertigen Schächer ausbreitende Engel; allein die Art, wie hier Teufel und Engel als Pendants sich einander gegenübergestellt und mitten in den Kreis gewöhnlicher menschlicher Gestalten hineingezogen werden, muß Bedenken erregen, zumal kein Grund ersichtlich ist, weshalb die allegorische Behandlung des Stoffs sich gerade nur auf die beiden Schächer, warum nicht auch auf Christus und die unten am Kreuz stehenden Gruppen erstreckt, unter denen ganz ebenso gut Engel oder Teufel einherwandeln könnten, um die innern Beziehungen jedes Einzelnen zum Himmelreich anzudeuten. — Im Schöpfungsbilde endlich fällt es einigermaßen auf, daß Jehovah-Zeus die sehr klein ausgefallene Sonnenkugel, einer Seifenblase vergleichbar, auf dem aufwärts gereckten Zeigefinger balancirt.

Das Hauptgemälde von allen ist die Darstellung des „Jüngsten Gerichts“, für welches der Meister 1834 und 1835 den Carton schon in Rom entworfen hat; von 1836 bis 1840 war er mit der Ausführung a fresco beschäftigt, so daß das Werk gerade dreihundert Jahre nach Vollendung des Weltgerichts von Michel Angelo fertig geworden ist. Zu bemerken bleibt noch, daß er die kolossale Arbeit nach überstandener lebensgefährlicher Krankheit ganz allein ausgeführt hat, während die übrigen Bilder in der Ludwigskirche von Schülern und Gehülfen, Hermann, Hellweger, Heiler, Halbreiter, Lang, Lacher, C. Stürmer, Kranzberger, Moralt und Schabet, gemalt worden sind.

Die Gruppirung in diesem großen Gemälde ist die herkömmliche, wie dieselbe schon von Michel Angelo aus einer Darstellung des Luca Signorelli übernommen wurde. Christus erscheint mit der ganzen Herrlichkeit des Himmels auf hohem Wolkenthron, auf beiden Seiten von den Patriarchen, Propheten und Aposteln des Alten und Neuen Testaments umgeben; rechts von ihm knieet fürbittend Maria, links Johannes der Täufer. Mit der erhobenen Rechten deutet der Heiland die Aufnahme der Frommen in das Reich der Seligen, mit der abwehrenden Linken die Verdammung der Verruchten an. Unterhalb zeigen sich die vier Gerichts-Engel mit den Auferstehungsposaunen, und in ihrer Mitte der Engel mit dem aufgeschlagenen Buche des Lebens und des Todes. Diese sind streng typisch gebildet mit wild fliegenden Haaren und, soweit sie in die Posaune stoßen, mit tüchtig aufgeblasenen Backen;

sie befriedigen daher unser Gefühl von allen Gestalten auf dem Bilde wohl am wenigsten. Ueber dem Heiland schweben die Passions-Engel, welche den ganzen Kreuzigungs-Apparat, Kreuz, Schweißtuch, Nägel, Dornenkrone, Schwamm u. s. w., als Symbole des Erlösungswerkes, entfalten. Zur Rechten Christi nach unten zu ist das Aufschweben der von Engeln getragenen Seligen dargestellt; darunter finden sich auch Dante und Fiesole. Die Auferstehung selbst ist schön poetisch dadurch repräsentirt, daß zweien sich wiedersehenden Liebenden ein Engel die Krone des ewigen Lebens reicht. Ganz links tritt auch eine lorbeerbekränzte Figur, welche die Züge König Ludwig's von Bayern an sich trägt, unter den noch Lebenden, welche die verheißene Umwandlung als Vorbedingung zur Seligkeit erfahren, auf, was freilich heute nicht unbedenklich erscheinen mag, während man gewiß mit Unrecht in einer, dem Teufel nahenden, dicken Gestalt Luther hat erkennen wollen.

Durch dergleichen theils wahre, theils erdichtete Anspielungen hat sich der Meister eine Kritik zugezogen, die ihn persönlich viel tiefer stellt, als er es irgend verdient; eine momentane Schwäche wird ihm als totaler Mangel an geistiger Freiheit angerechnet, die er sonst doch so oft in triumphirendster Weise bethätigt hat.

Zur Linken werden die Verdammten niedergeschmettert. Satanas thront vor dem Eingang der Hölle mit einem Doppelhaken in der Linken, einem Schlangenbündel in der Rechten; seine Füße ruhen auf Judas, den der Strick um den Hals und der Beutel in der Hand charakterisiren, und auf Segest, dem Verräther seines Vaterlandes. Als Verdammte zeigen sich die Repräsentanten der verschiedensten Sünden, theils zu den Füßen des Satan sich windend, ein Gewaltthätiger, ein Geiziger, eine Buhlerin, eine Kindesmörderin, Neidische, Ehebrecher und andere Verbrecher, theils, wie z. B. eine besonders charakteristisch in Mönchskutten gehüllte, scheinheilige Heuchlerschaar, ängstlich dem Throne des Fürsten der Finsterniß nahend. Ueber der Hölle wird der Sturz der Bösen vorgeführt. Die Herabgestoßenen ringen, um wieder emporzukommen, während die Diener der Hölle sie zu sich niederreißen, Engel sie vom Himmel abwehren. Ganz im Vordergrunde streiten sich um eine Seele Engel und Teufel; die Gestalt hält knieend den richtenden Engel umfangen, wogegen ein aus der Finsterniß auftauchender Teufel sie an sich zu reißen sucht. Der Engel deckt sie mit seinem Schilde, zugleich mit mild prüfendem Blicke das Schwert über ihr haltend, als Symbol der Gnade, die einem reuigen Sünder zu Theil wird. Zwischen Seligen und Verdammten in der Mitte steht der Erzengel Michael mit Schwert und Schild und bildet eine Scheidewand zwischen beiden Kategorien.

Es ist durchaus irrig, wenn man dies große und bedeutende Werk aus dem Grunde hat verwerfen wollen, weil es eine kalte Reproduction einer dem heutigen Bewußtsein völlig fremd gewordenen Anschauung sei, die auf altkatholischem Boden wurzele und nur etwa noch in den Köpfen der Spinnstubenweiber spuke. Solche Urtheile, an denen sich sogar Ernst Förster (a. a. O. V, 55) mitbetheiligt hat, sind lediglich ein Zeugniß für die Zerfahrenheit unseres heutigen kirchlichen Wesens und des damit zusammenhängenden Mangels an Einsicht über die Aufgabe der kirchlichen Malerei. Das „Jüngste Gericht" überhaupt nicht mehr zur Darstellung bringen zu sollen, wäre kein vernünftiges Postulat, denn in jedem religiösen Herzen lebt auch heute noch der Glaube an ein höheres Gericht, an Seligkeit und Verdammniß fort. Ist aber der Grundgedanke jetzt noch ein lebendiger, so kann auch nichts dagegen eingewendet werden, wenn der Maler bei der Darstellung desselben in seiner Phantasie die alten Glaubensvorstellungen festhält und sich dabei auf den Boden der alten Kunst stellt; denn nur so vermag er sich bei Lösung seiner Aufgabe über jede blos zufällig-subjective Anschauung zu erheben und ein auf geschichtlicher Ueberlieferung wurzelndes Gemeingültiges zu geben.

Daß jeder Kritiker in dem Bilde sein eigenes positives Glaubensbekenntniß wiederfinden wollte, war ein durchaus unberechtigtes Verlangen; dadurch allein, daß Cornelius sich von jeglichem Subjektivismus frei hielt, konnte es ihm gelingen, das christliche Epos des Weltgerichts in wirklich großen und erhabenen Zügen nach seinem tiefsten Gedankenzusammenhang zur Anschauung zu bringen. Steht er in der Ausführung mehr auf dem Boden der prämichelangelesken Kunst, so ist seine Conception doch einer weit freieren, innerlicheren Anschauung entwachsen, als die des Michel Angelo. Dieser faßt das Weltgericht als einen wirklichen Vorgang, als den zukünftig eintretenden Tag der Vergeltung auf, während Cornelius überall die symbolische Bedeutung des Dogma's festhält. Ihm ist das Jüngste Gericht, wie Förster (a. a. O. V, 52) bemerkt, ein ewiges Gericht, das nicht erst an einem Tage der Zukunft eintreten soll, sondern wodurch in jedem Augenblick und überall Christus, ja der bloße Gedanke an ihn, schon das Urtheil über uns spricht, das uns zu den Seinen zählt oder von ihm scheidet. Unseres Meisters Darstellung ist vorherrschend lyrisch, die des Michel Angelo ganz dramatisch. Wie sehr Cornelius es übrigens verstanden, sich bei aller Herbheit der traditionellen Formen doch zwischendurch unmittelbar an das Herz des Beschauers zu wenden, das zeigt vor allen die wunderschöne Gruppe der beiden Liebenden, welche den Kernpunkt aller menschlichen Hoffnungen am Rande des Grabes in rührendster und eindringlichster Weise ausdrückt. Der Glaube

an die Unsterblichkeit empfängt erst durch die Hoffnung des Wiedersehens nach dem Tode sein ächt menschlich-schönes und beseligendes Gepräge; in dieser Hoffnung culminirt der persönliche Unsterblichkeitsglaube. — Den schlagendsten Gegenbeweis endlich gegen den Vorwurf, daß Cornelius dem heutigen dogmatischen Bewußtsein nicht gebührend entsprochen, führt wohl die bereits näher detaillirte Figur des Vordergrundes; weil unsere heutige Empfindung die strenge Scheidung der Menschen in absolut Gute und Schlechte verwirft, hat der Meister die trotz ihrer Sündhaftigkeit durch die Gnade errettete Gestalt seiner Darstellung einzureihen nicht unterlassen. Jedenfalls wird man also dem radikalen, krassen Urtheile des über die christliche Malerei unserer Zeit so kurz angebundenen Malers Leidenfrost in Gutzkow's „Rittern vom Geiste" nicht beitreten können; dieses Urtheil culminirt nämlich in dem cynischen Ausrufe: „Cornelius mit seinem ganzen Jüngsten Gerichte ist eine alte Reliquie von Anno Schwartenleder."

Der einzig wirklich begründete Tadel, den man dem erhabenen Kunstwerke machen kann, betrifft die malerische Ausführung, die, ganz von Cornelius selbst herrührend, hinter vielem Andern zurücksteht, was Schülerhände vollendet. Die Riesenfreske macht einen durchaus monotonen und matten Eindruck, weil nach Springer's Worten*) „die im Gedanken und in der Zeichnung kühn und reich durchgeführte Gliederung in der Form und durch das Colorit nicht fortgesetzt wird." Mit Recht sagt Ernst Förster (a. a. O. V, 56): „durch die hellen, überwiegend gelbrothen Töne mit farbigen Schatten ist die ruhige, einheitliche Wirkung verfehlt, und eine Buntheit eingetreten, die unglücklicher Weise noch durch die in grellen Farben bemalte architektonische Einfassung erhöht wird."

Auf den drei Kreuzgewölben des Querschiffs endlich kommt der „Heilige Geist" zur Darstellung. Das Centrum des Gewölbes nimmt die Taube ein, und in vier Feldern um sie her werden im mittleren Kreuzgewölbe erstens die Könige und heiligen Jungfrauen, sowie die Verbreiter des Christenthums, zweitens die Kirchenväter und Ordensstifter, drittens die Apostel und Märtyrer, dann viertens die Patriarchen bis zu Adam und Eva hinauf und die Propheten dargestellt. Hierin ist allerdings vom Künstler ziemlich formell und schematisch zu Werke gegangen, und es kann — wir müssen es wohl zugeben — kaum gehofft werden, daß ein heutiges christlich-andächtiges Publikum sich in die alten Traditionen der Kirche so hineinzuversetzen und hineinzuleben im Stande sei, um die dort vorgeführten Gestalten für etwas

*) Geschichte der bildenden Künste im neunzehnten Jahrhundert. Von Anton Springer. Leipzig, Brockhaus, 1858, S. 55.

Anderes als inhaltslose Figuren zu nehmen, die nur den Raum auszufüllen geeignet sind.

Im nördlichen Querschiffgewölbe erscheinen riesengroß die vier Evangelisten, unter denen die Gestalt des Lucas zu den Meisterschöpfungen des Cornelius gehört. Die Entwürfe zum südlichen Kreuzschiffgewölbe mit den vier Kirchenvätern rühren dagegen nicht von ihm, sondern von Hermann her. — Gestochen sind von den Fresken der Ludwigskirche nur die „Geburt (Anbetung der Könige)" und die „Kreuzigung Christi", sowie das „Weltgericht" von H. Merz; lithographirt von B. Weiß erschien der Weltschöpfer und Erhalter, herausgegeben von Friedrich Hohe. Im Umriß von Unger lithographirt findet sich dieses Bild auch in Marggraff's „Münchener Jahrbüchern für bildende Kunst (1839)", der „Evangelist Lucas", die „Geburt Christi" und die Gruppe des Dante und Fiesole, sowie die Heuchler aus dem „Weltgericht" in Holzschnitt bei Raczynski. Die Cartons besitzt jetzt der preußische Staat, mit Ausnahme von dreien, „Weltschöpfer", „Gabriel" und „Michael", die das Museum zu Basel, und drei anderen, „der heilige Geist als Taube", „die Apostel und Märtyrer", und „die Verbreiter des Christenthums", welche verschollen zu sein scheinen.*) Das Schicksal der in Berlin befindlichen Cartons fällt mit demjenigen der Glyptothek-Cartons zusammen, d. h. sie sind den Blicken des Publikums bis jetzt noch völlig entzogen. Hoffen wir in dieser Beziehung auf die in Aussicht gestellte Gründung eines National-Museums in der preußischen Residenz.

Während dieser großartigen und ernstesten Beschäftigung, zum Theil selbst schon vor Beginn derselben, als noch an den Glyptothek-Fresken gearbeitet ward, fand der Künstler in den Abendstunden überdies Zeit zur Durchführung einer heiteren Arbeit, die indeß gleichfalls mancherlei Schwierigkeiten darbot. Ich meine jenen erfreulichen Bildercyclus, den Cornelius als einen Hauptschmuck der alten Pinakothek geschaffen, und in dem er die Geschichte der Malerei Italiens, Frankreichs, Deutschlands und der Niederlande in den Hauptmomenten aus dem Leben der berühmtesten Künstler auf sinnige und anziehende Weise dargestellt hat. — Wir haben hier ein Werk vor uns, welches vielleicht mehr als irgend ein anderes das lebendigste Zeugniß von der Universalität des Cornelius'schen Geistes bietet, insofern er hier die Scala fast aller Denk- und Empfindungsformen durchlaufen.

*) Die noch vorhandenen Skizzen, Studien und Zeichnungen zu den Ludwigskirchen-Fresken führt Riegel a. a. O. S. 411—412 und S. 427 auf. Es sind deren im Ganzen zehn im Besitz von Frau Th. v. Cornelius in Berlin, des Grafen Marcelli in Cagli, des Museums zu Basel, des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a. M., des Professors Schlotthauer und des Kupferstechers Merz zu München.

Die Aufgabe war die: auf der Vorderseite der Pinakothek sollte in dem großen, 419 Fuß langen, 29 Fuß hohen und 18 Fuß breiten Corridor oder Bogengang, welcher, zwischen den flügelförmigen Vorsprüngen der östlichen und westlichen Ecke gelegen, 25 Loggien bildet, aus denen man durch die hohen Eingangsthüren der schmalen Seiten des Corridors in die dahinter gelegenen neun größeren Säle der Gemäldegalerie gelangt, zur Anregung der Phantasie, sowie zur anmuthigen Beschäftigung der Sinne, die Individualität der einzelnen Künstler und Kunstschulen zur Erscheinung gebracht werden. Der Bilderschmuck, den Clemens Zimmermann nach den achtundvierzig Originalzeichnungen des Cornelius, sämmtlich zwischen 1827 und 1836 entstanden, a fresco ausführte, ist an den Hängekuppeln und an den halbkreisförmigen Lünetten der Wandflächen angebracht, und es gehören allemal das Kuppel- und Lünettenbild dem Gegenstande nach zusammen. Loggia 1 bis 12 stellen die Entwickelung der italienischen Malerei, Loggia 13 Rafael's Wirksamkeit, Loggia 14 bis 25 die Entwickelung der übrigen Malerschulen dar. Die mittelste Loggia also bestimmte der Meister dazu, den Höhepunkt der Malerei überhaupt zu bezeichnen, auf den von beiden Seiten aus die Malergeschichten sich hinbewegen, sodaß die Anfänge der italienischen und deutschen Kunst an den Enden des Corridors ihre Schilderung erhalten, wobei freilich der Uebelstand einleuchtet, daß, wenn man von einer Seite aus die Entwickelung bis zu ihrem Höhepunkt durchlaufen hat, man aus der Mitte in umgekehrter Ordnung von der Höhe zum Anfang heruntersteigen muß. Unterhalb der Lünettenbilder sind die Namen und Wappen von hervorragenden Kunststädten gemalt. In den Lünetten über den Eingangsthüren der schmalen Seiten des Bogengangs befindet sich der bayersche Löwe, der eine Schlange bezwingt, während ihn umgebende weibliche Gestalten darauf hinweisen, daß in Bayern die Kunst ein Asyl gefunden habe. „Der durch diese Aufgabe dargebotene Reichthum von Thatsachen", sagt in Bezug hierauf der Münchener Aesthetiker Rudolf Marggraff, „und die außerordentliche Mannigfaltigkeit geistiger Beziehungen machten die Forderung des Arabeskenstyls, dieser aber wieder die vielseitigste Anwendung der allegorischen Bildersprache nothwendig; daher sehen wir in den Arabesken und allegorischen Figuren die leitenden Grundgedanken sich verknüpfen und verschlingen; in ihnen offenbaren sich die tiefer liegenden Verhältnisse der einzelnen Schulen und Künstler zu einander, und dies ist es, warum die in der Geschichte der italienischen Malerei zur Anwendung gekommenen Arabesken sämmtlich, und die Allegorien wenigstens zum Theil in den entsprechenden Momenten der deutschen, niederländischen

und französischen Kunst sich wiederholen. Derselbe Fall tritt auch in Beziehung der äußern Anordnung des Bilderschmucks ein."*)

Bemerkt muß hier zunächst noch werden, daß die Quellen, auf welche sich Cornelius bei dem Entwurf jener Malerscenen stützte, nicht ganz genaue waren, sondern viel Traditionelles zwar, aber historisch Unwahres enthielten, wie z. B. daß Fiesole die erzbischöfliche Würde abgelehnt haben, Lionardo da Vinci in den Armen des französischen Königs Franz I. gestorben sein soll, — Unrichtigkeiten, die vom Meister ohne Weiteres aufgenommen sind. Da sich der Corridor für die italienische und die Malerei der übrigen Nationen in zwei Hälften theilt, so ist Cornelius ferner darauf ausgegangen, die einzelnen correspondirenden Glieder dieses Cyclus zu parallelisiren, was geistreich zu nennen, aber manche Inconvenienzen und wiederum historische Unwahrheiten hervorbrachte, wie z. B. daß Perugino und Schoorel, Fiesole und van Eyk ꝛc. einander gegenübergestellt werden, die doch auf ganz verschiedenen Entwickelungsstufen innerhalb ihrer speciellen nationalen Kunst stehen und auch in Betreff ihrer Conceptionen und ihrer Technik kaum irgend etwas Gemeinsames aufzuweisen haben.

In der Kuppel der ersten und der letzten Loggia ist der Bund der Kirche mit den Künsten durch die von den Repräsentanten der letztern umgebene Religion dargestellt, womit darauf hingewiesen werden soll, daß in Deutschland wie in Italien die Kunst zuerst ihr Lebenselement in der Kirche gehabt hat. Sind also auch die Hauptbilder der ersten und letzten Loggia identisch, so haben sie doch verschiedene Lünetten; die zu Nr. 1 stellt König Ludwig's Einführung in den Hain der Kunst, die zu Nr. 25 die Apotheose der Kunst dar. Als äußerer Grund des Wiedererwachens der Kunst in Italien werden die Kreuzzüge, für Deutschland die Thaten Karl's des Großen vorgeführt. Der Bau des Campo Santo in Pisa wird mit dem des Kölner Doms parallelisirt. Dann treten die wichtigeren Maler in anekdotenhaften Ereignissen aus ihrem Leben auf. Bei allen diesen Darstellungen kam es dem Meister nicht auf dramatische Wirkung an; es sollten nur geistreiche Züge in's Gedächtniß gerufen, der Charakter des einzelnen Künstlers, die Kunstrichtung, der er angehörte, angegeben werden. So hebt z. B. Karl V. dem Tizian einen ihm entfallenen Pinsel auf, Giotto wird durch Cimabue bei den Schafen aufgefunden, Kaiser Maximilian hält dem Albrecht Dürer die Leiter. Rafael ist in mehreren Darstellungen gefeiert; er erscheint zuerst im elterlichen Hause, dann in der Schule des Perugino, ferner beim Papst Julius II. und im Vatican, endlich als

*) Siehe die Uebersicht im Beiblatt III

Leiche, betrauert vom Papst, von den Großen, den Freunden und der Geliebten. — Gestochen sind drei oder vier Blätter, die aber nie gedruckt und veröffentlicht worden, weil sie zu wenig gelungen waren. Kuppel X „Correggio" hat Neureuther in Rudolf Marggraff's „Münchener Jahrbüchern für bildende Kunst (1838—1842)" radirt; Kuppel XII „Michel-Angelo" und die Spiegelfläche XIII „Rafael" sind für dasselbe Werk 1838 lithographirt worden. „Fiesole lehnt die bischöfliche Würde ab" findet sich in Holzschnitt bei Raczynski. Die Handzeichnungen des Meisters, Umrisse in Bleistift oder mit der Feder ausgeführt, verwahrt das Kupferstich-Cabinet in München.

Bei diesen Compositionen hatte der Künstler das besondere Glück, nicht an Vorschriften irgendwelcher Art gebunden zu sein; ihm war vielmehr die Freiheit gegeben, seinen Genius ungehindert walten zu lassen, und daraus hauptsächlich möchte man es erklären, daß der Reichthum seiner dichtenden Phantasie sich gerade hier, bei dieser doch immerhin kleinern Aufgabe, in besonders überraschender Weise geoffenbart hat. Eine ungeschminkte, wohlthuende Heiterkeit herrscht in dem ganzen Bildercyclus, deren sinniger, anmuthiger Geist sich selbst den Scenen der Trauer und Betrübniß mittheilt. Die bewegte und doch in sich selbst beruhigte und klare Anschauung des Lebens und seiner geistigen Beziehungen erfreut aber hier um so mehr, als wir durch sie in eine Wirklichkeit versetzt werden, die unserer Zeit, unsern Ansichten, unserm Glauben sehr nahe liegt und doch auch wieder von dem phantastischen Hauch der Dichtung mannigfach durchweben und belebt ist. Ohne seine dichterische Freiheit aufzugeben, läßt der Meister den einzelnen Personen und Thatsachen, wenn auch hie und da nicht authentische mitunterlaufen, ihr individuelles Recht widerfahren, und eben hierdurch ist es ihm möglich geworden, Compositionen zu schaffen, die für sich selbst deutlich und bedeutsam sind.

Vorzugsweise verstand er es auch hier, seine tiefere poetische Erfassung des geistigen Gehalts in den Erscheinungen der Wirklichkeit vermittels einer reichen Symbolik und durch allegorische Gestalten vorzuführen. Ideelle Anschauungen und Begriffe lassen sich natürlich immer nur durch diese Hülfsformen ausdrücken; aber wenn, wie Cornelius es in diesem Werke that, die reichen Schätze der heidnischen und christlichen Bildersprache, durch die Schöpfungen der eigenen Phantasie vervollständigt, in Anwendung gebracht werden, so erkennt man es mit besonderer Befriedigung, in wie sinniger Weise die Kunst im Stande ist, uns das geistige Leben zur Darstellung zu bringen. Gerade in dieser Sprache der Symbolik ist Cornelius wirklich unerschöpflich, durch die Neuheit seiner Gedanken stets in

hohem Maße überraschend. Wie poetisch-originell werden uns z. B. Rembrandt und Claude Lorrain vorgeführt! Der Gott der Träume, auf einem phantastischen Wunderthier sitzend, leuchtet dem in seiner Malerei vertieften Meister des Helldunkels mit der Laterne; den Meister der Sonnenuntergänge aber sehen wir im begeisterten Anschauen der abendlichen Landschaft am geöffneten Fenster, während Zephyr ihm Kühlung zufächelt, und Amor und Psyche mit den Tönen der Lyra und Flöte seine seligen Träume zu leiten scheinen.

Um aber den Gedanken und Gefühlsanschauungen Ausdruck zu geben, die ihn bewegen, bedient sich Cornelius nicht blos der menschlichen Gestalt; ihm fügen sich auch Zweige und Blumen und Früchte und allerhand Wundergestalten zu vielsagenden Formen und Bildern, und in den anziehendsten Gruppen tritt schalkhafte Laune und übersprudelnder Humor uns entgegen. „Die Phantasie" — sagt Rudolf Marggraff — „schaukelt sich behaglich auf schön gewobenen Blüthenzweigen, die von Wänden und Decken herabhängen und an schlanken Säulen emporsteigen, oder sie erhebt sich auf wunderbar gestalteten Thieren, die nur die Kunst zu zügeln vermag, in das heitere Land der Dichtung; wir freuen uns der reichen Mannigfaltigkeit und Schönheit dieser charakteristischen, der Wirklichkeit entnommenen oder willkürlich geschaffenen Pflanzen und Thiergebilde, die, mit menschlichen und architektonischen Formen verbunden, nicht blos dem Schmucke, sondern auch dem bedeutsamen Inhalte dienen. Die strenge architektonische Gesetzmäßigkeit und Einfachheit, die der Meister überhaupt für jedes architektonische und ihm verwandte Kunstwerk als wesentlich fordert, herrschen auch hier in der stylistischen Behandlung und Anordnung der Arabesken. In ihm offenbart der Künstler seine lebendige und dichterische Auffassung der Natur, seine tiefe Durchdringung des elementaren und geistigen Weltlebens, aus dessen räthselhaftem und geheimnißvollem Dunkel die geordneten, lichten Zustände unseres Daseins, die prophetische Gabe der Weissagung, des Gesanges und der Kunst sich allmälig losgewunden haben.

IV.

Cornelius in Berlin.

[Glaubensschild. Oelbild „Christus in der Vorhölle." Umrisse zu Tasso's befreitem Jerusalem. Entwürfe zu Glasfenstern in den Domen zu Schwerin und Aachen. Campo Santo. Erwartung des Jüngsten Gerichts. Lady Macbeth.]

1841 bis jetzt.

Der vollständige Abschluß der Werke unseres Cornelius in der Pinakothek und in der Ludwigskirche fällt in das Jahr 1840. Er hatte in den fünfzehn Jahren alle seine Kräfte München und dem kunstsinnigen Könige von Bayern gewidmet, unbekümmert um den steigenden und immer mehr die Mode in Deutschland beherrschenden Ruhm der Düsseldorfer Schule, sowie um das mehr und mehr sich entwickelnde europäische Ansehn der realistischen und naturalistischen belgischen und französischen Künstler. Nur wenige Reisen in das Ausland hatten seine unermüdliche Thätigkeit unterbrochen; von 1830 bis zum Sommer 1831 war er in Italien, 1835 in Paris, wo ihm die Mitglieder der Academie ein solennes Fest gaben, und König Louis Philipp selbst ihn in den Versailler Galerien herumführte; 1838 endlich vertrat er die Münchener Kunstwelt bei der Enthüllungsfeier des Schiller-Denkmals in Stuttgart und wurde auch dort mit außerordentlichen Ehren empfangen. Da trat plötzlich eine Wendung in den Lebensschicksalen des Meisters ein, deren Grund nicht völlig deutlich ist. Friedrich Wilhelm IV. hatte in Preußen den Thron bestiegen und viele der deutschen Koryphäen in Wissenschaft und Kunst nach Berlin berufen; unter diesen befand sich auch Cornelius. Allerdings war ihm bei seinem ersten Austritt aus dem preußischen Staatsdienst die Hoffnung auf eine Rückkehr ausgedrückt worden, aber er hatte jetzt über anderthalb Jahrzehnte in der bayerischen Hauptstadt gewirkt, hier seinen europäischen Ruf begründet, eine bedeutende, einflußreiche Schule in's Leben gerufen und galt in den Augen der Bevölkerung fast als des Königs einflußreichster und vornehmlichster Freund. Weshalb schied er von München? Hatte König Ludwig keine Beschäftigung mehr für ihn, hatte er sich mißfällig über das „Jüngste Gericht" geäußert? Wir wissen es nicht genau; Cornelius folgte indeß dem Rufe am 12. April 1841 unter Niederlegung seiner Stelle als Münchener Academie-Direktor, und wir sehen ihn fortan in Berlin ohne eine öffentliche Stellung, zunächst auch ohne bestimmte selbstständige Kunst-

aufgaben, nur beschäftigt, dem kunstsinnigen preußischen Monarchen in seinen Projekten mit Rath und That beizustehen.

Von den Arbeiten, welche hier dem Meister übertragen wurden, ist zunächst die Herstellung der Fresken am alten Museum zu nennen, welche, von Schinkel erfunden, jetzt unter Cornelius' Direction, aber geringer Selbstbetheiligung hauptsächlich von Stürmer, Eggers, Eich, Elster, Hermann Schulz und Däge gemalt wurden. Es war kein glücklicher Gedanke, zur Ausführung dieses Vermächtnisses eines Meisters, der in seinen Aquarell-Cartons namentlich den allerfeinsten Farbensinn offenbart hatte, sich gerade des Künstlers bedienen zu wollen, dem vielleicht von sämmtlichen zeitgenössischen Malergrößen am wenigsten Farbensinn zu Theil geworden, und der nur darin vor Allen hervorragte, worauf es bei dieser Aufgabe gerade gar nicht ankam, nämlich in der selbstschöpferischen Kraft der Composition. Dennoch muß hier beschönigend hinzugefügt werden, die Wahl des fürstlichen Mäcen ist wohl hauptsächlich dadurch bestimmt worden, daß er in Cornelius mit Recht den Regenerator der Freskomalerei erkannte und achtete. Glücklich aber sind die Fresken in der Berliner Museumshalle, namentlich die vier ersten*), nicht ausgeführt worden, und wer nur sie, und nicht zugleich auch die über alle Beschreibung zart und ächt malerisch empfundenen, colorirten Cartons Schinkel's im Beuth-Schinkel-Museum der Berliner Bauacademie kennt, der kann sich eben von dem, was Schinkel gewollt, gar keine Vorstellung machen. — Die öfters hiergegen gehörte Behauptung, der auch das Riegel'sche Werk Ausdruck geliehen (s. a. a. O. S. 238), daß Schinkel's Entwürfe über das dem Fresko in der Farbe überhaupt Mögliche hinausgehen, ermangelt meines Erachtens nicht nur jedes Beweises, sondern wird sogar durch das, was Guido Reni im Palast Rospigliosi und Guercino im kleinen Casino der Villa Ludovisi zu Rom mit ihren Auroren-Darstellungen geleistet haben, der wunderbaren Licht- und Farben-Effekte in Rafael's Stanzen ganz zu geschweigen (man denke z. B. an St. Peter's Befreiung aus dem Kerker!), geradezu widerlegt.

Eine andere Arbeit dagegen, worin der Meister sein großes Compositionstalent von Neuem zu bekunden Gelegenheit hatte, waren die 1842,

*) Ich weiche hier gänzlich von Dr. Riegel's Meinung ab, welcher a. a. O. S. 238 zu verstehen giebt, daß die im Treppenhause befindlichen Fresken deshalb den Vergleich mit den 1848 enthüllten der Vorhalle nicht aushalten, weil sie später ohne Cornelius' Leitung gemalt worden seien. Die Intentionen des Schinkel'schen Colorit's treffen die erstern weit treuer, als die letztern, wie ein Vergleich mit den Original-Cartons beweist.

nachdem er das Jahr zuvor auf seines Verehrers, Lord Monson's, Anregung selbst England besucht hatte, im Verlauf von noch nicht ganz sechs Wochen vollendeten Zeichnungen zu dem „Glaubensschild", welchen der König dem am 25. Januar desselben Jahres zu Windsor von ihm aus der Taufe gehobenen Prinzen von Wales bestimmt hatte. Diese Entwürfe sind in sechs großen Blättern, gestochen von A. Hoffmann (die architektonischen Verzierungen von L. A. Schubert), 1847 im Verlag von Dietrich Reimer zu Berlin herausgekommen, und ihnen eine authentische Erklärung in drei Sprachen hinzugefügt, deren es allerdings in diesem Falle durchaus bedurfte, da sonst schwerlich jemand alle Beziehungen, welche Cornelius darzustellen Willens gewesen, sich klar zu machen vermocht hätte. Der silberne Schild ist kreisrund und hat ein ebenso geformtes Mittelfeld, über das ein Kreuz gespannt ist, dessen Centrum das Brustbild Christi als Medaillon enthält, und durch dessen Arme vier Abtheilungen oder kleinere Felder entstehen, um welche ein Fries rings herumläuft. An den Enden der Kreuzarme sind in Medaillons die vier Evangelisten in ganzer Figur angebracht, und über ihnen zeigen sich, auf phantastischen Thronen oder hochgethürmten Altären ruhend, die Blüthen der göttlichen Gnade, die christlichen Tugenden des Glaubens, der Liebe, der Hoffnung und der Gerechtigkeit, in allegorischen Figuren, die von vielfach verschlungenem Blätterwerk mit zum Theil chimärischen Thieren und mit Früchten umgeben sind. Die vier Felder zwischen den Kreuzarmen führen die evangelisch-kirchlichen Sakramente der Taufe und des Abendmahls, sowie deren alttestamentliche Vorbilder, „Moses Wasser aus dem Felsen schlagend" und das „Mannalesen" vor. Die zwölf Apostel, als Cameen in Onyx geschnitten, befinden sich in dem diesen Kreis umfassenden Bande; Petrus unter dem auf der Spitze der Arabeske dargestellten Glauben, rechts und links von ihm (vom Standpunkt des Beschauers aus betrachtet) Philippus und Andreas; Jacobus unter der Hoffnung, rechts und links Bartholomäus und Simon; Johannes unter der Liebe, rechts und links Jacobus der Jüngere und Thomas; endlich Paulus unter der Gerechtigkeit, und rechts und links von ihm Matthäus und Thaddäus. Zwischen je zwei Aposteln ist ein oblonges Feld mit Frucht- und Blumengewinden. Endlich läuft am Rande des Schildes ein Relief hin, dessen Darstellungen bei einem Palmbaum beginnen und die Entwickelungsgeschichte der christlichen Kirche andeuten. Wir treffen hier zunächst Christi Einzug in Jerusalem auf dem von Petrus, Johannes und Jacobus geleiteten Eselsfüllen; Engel, vorahnend schon mit den Marterwerkzeugen beladen, fliegen in der Höhe; das dem Heiland aus der Stadt entgegenkommende Volk streut jubelnd Zweige und breitet Gewänder

vor ihm aus; doch fehlen auch die Widersacher, die Pharisäer, unter den ihn Bewillkommnenden nicht; ein feierlicher Zug von Männern und Frauen folgt dem Meister. Am Thor der Stadt sitzt sinnend eine weibliche Gestalt mit einer Mauerkrone auf dem Haupt, Jerusalem darstellend; die auf ihrem Schooße liegenden Tafeln deuten an, daß die Zeit des Gesetzes bald vorüber ist, weil Einer für Alle es erfüllt hat. Innerhalb der Stadt sieht man die Hohenpriester im Rathe zusammensitzen, und vor ihnen steht Judas Ischarioth, die dreißig Silberlinge für seinen Verrath von ihnen empfangend, nachdem der ihn symbolisch anblasende Satanas in ihn gefahren ist. Daran reiht sich die Grablegung Christi mit Golgatha in der Ferne und die Auferstehung; hiernächst in ein Bild sehr künstlich zusammengedrängt die Ausgießung des heiligen Geistes, die Aufnahme von allerlei Volk in die Kirche durch den Act der Taufe und die Predigt von dem Auferstandenen, welche Petrus und seine Mitapostel vollziehen; endlich löst sich aus der Schaar der Apostel Einer ihrer Nachfolger, ein Bischof, ab, welcher mit zwei ihm voranschreitenden, die Taufgeräthe tragenden Knaben und in Begleitung eines Aeltesten sich nach dem Gemach hinbegiebt, wo die Königin Victoria mit dem neugeborenen Prinzen im Schooß, von Dienerinnen umringt, auf dem Lager ruht. Von der andern Seite stürzt ein eilender Bote in das Gemach, um zu melden, was sich inzwischen im Hafen zuträgt und auf dem letzten Theile des Frieses dargestellt ist. Prinz Albert und Wellington, dessen Schild den Namen Waterloo trägt, sitzen auf einem runden Sessel mit Greifenfüßen zusammen und strecken dem landenden Könige von Preußen die Arme entgegen; Prinz Albert hält die Schale der Gastfreundschaft in seiner Linken, und vor ihm lodert auf einem Dreifuß das Feuer des heimischen Herdes empor, während hinter ihm ein Reisiger seinen Helm hält. Der Schutzpatron Englands, der heilige Georg, steht vor den Beiden und begrüßt, auf den Lindwurm tretend, den König, welcher im Pilgergewand und mit dem breitkrämpigen Pilgerhut, über dem aber auch noch die Königskrone angebracht ist, auf einem symbolisch dargestellten Dampfschiffe sitzt; vor ihm seitwärts steht Alexander von Humboldt, gleichfalls mit Pilgermuscheln am Gewande und eine Pflanze in der Hand, hinter dem Könige der Minister des K. Hauses, Graf zu Stolberg und der General-Adjutant von Natzmer, beide natürlich in antiker Gewandung. Die Themse-Nymphe gießt ihr Füllhorn vor dem Schiffe aus, das ein Bote des Himmels, am Steuer sitzend, lenkt, und der Dämon des Feuers, durch eine Kette über dem Rade befestigt, in Bewegung setzt. Statt des Dampfschornsteins bläst eine Larve (etwa die eines Windgottes), die oben auf einem Kandelaber ruht, Dampf aus. Daß das Schiff aus dem Rhein und von der Nordsee kommt, zeigen links

zwei allegorische Gestalten unter einem Palmbaum an, wovon die Eine den Dreizack, die Zweite ein Ruder hält. — Die hiernach als Reliefs ausgeführten Bilder sind von August Fischer in Wachs modellirt, von Wolff und Lamko in Silber gegossen, von August Mertens ciselirt worden. J. Calandrelli hat die Cameen nach Fischer's Modellen in Onyx geschnitten; die unwesentlicheren architektonischen Ornamente wurden nach Stüler'schen Entwürfen gearbeitet. Die Goldschmiede-, Emaille- und Nielloarbeit, sowie die Zusammenstellung des ganzen Schildes, der am 18. Januar 1847 erst fertig wurde, besorgte der Berliner Hofgoldschmied G. Hossauer. Ein zweites Exemplar von noch vollendeterer Arbeit liegt, von denselben Künstlern gefertigt, aber leider! nicht ganz fertig zusammengesetzt, sondern noch in einzelnen Stücken, hinter Schloß und Riegel im Antiquarium der K. Museen zu Berlin. Die Original-Umrißzeichnungen von Cornelius besitzt der Bildhauer Professor Dr. Hähnel in Dresden.

Für mich hat die Art, wie hier Vergangenheit und Gegenwart in sinnreiche, künstlerische Verbindung zu bringen versucht worden ist, etwas so Willkürliches und Barockes, daß sogar eine komische Wirkung kaum ausbleiben kann. Wozu sich die Mühe nehmen, ein modernes Dampfschiff in antikisirend-allegorischer Weise wiederzugeben!? Entweder man wählt den realistischen Weg der Darstellung, und dann braucht man sich vor der Vorführung eines wirklichen Dampfschiffs nicht zu scheuen, oder man benutzt die allerdings monumentalere, antike Anschauungsweise; dann aber bedarf es eines Dampfschiffs überhaupt gar nicht mehr; dann läßt man den König Friedrich Wilhelm IV. einfach auf einem antik gestalteten Schiffe angefahren kommen. Aber auch noch Anderes ist in diesen Zeichnungen des Meisters neben außerordentlich Schönem wunderlich genug. Der „Christuskopf" auf Blatt I. im Centrum des Mittelfeldes erscheint mir ohne Noth hypertypisch, fast an byzantinische Vorbilder anstreifend, gehalten. Die „Taufe Christi" dagegen ist einfach und schön componirt, obwohl die rechts vom Jordan befindlichen zwei anbetenden Engel freie Zuthat des Malers sind und in der biblischen Geschichte keine Begründung finden; Matthäus, Marcus und Lucas, welche die Taufe Christi erzählen, wissen vielmehr nur von dem geöffneten Himmel, aus dem der Geist Gottes in Gestalt einer bei Cornelius gleichfalls sichtbaren Taube auf Jesus herabkommt. Das höchst originelle, von der gewöhnlichen Auffassung durchaus abweichende „Abendmahl" zeigt sehr bewegte Gestalten; Christus hat sich erhoben und hält Brot und Kelch in die Höhe; die Jünger schauen meist in anbetender oder flehender Begeisterung und Innigkeit zu ihm auf; nur Judas Ischarioth blickt, den Beutel in der Hand, ganz vorn rechts, von der Gruppe der Uebrigen abgewendet, düster vor sich

hin. Christus hat einen zu langen Hals, ebenso wie Moses auf den Bildern, „da er das Wasser aus dem Felsen schlägt", und „da der Mannaregen in der Wüste die Hungrigen erquickt", — zwei Compositionen, die im Uebrigen vortrefflich gelungen und voller Leben sind. Die sitzend-schreibenden „Evangelisten" und die stehenden „Apostel" sind einfach und doch bedeutungsvoll-würdig dargestellt; von den Letzteren trägt jeder ein besonderes Marter-Instrument oder Symbol, ein Schwert, ein Kreuz, eine Säge, einen Kelch, eine Lanze, einen Stab, ein Messer, ein Beil, in der Hand. Unter den „vier christlichen Tugenden" ist die Hoffnung wohl am wenigsten glücklich gerathen. Flehend Haupt und Arme zum Himmel erhebend, zeigt die Gestalt zugleich die häßlich gekreuzten Beine, die bei Cornelius vorzugsweise oft vorkommen.

Auf Blatt II. („Einzug in Jerusalem") erscheinen zwei von den drei, den Esel führenden Aposteln wiederum mit ganz unnatürlich langen Hälsen ausgestattet; der Zug hinter und die vor dem Heiland befindlichen jubelnden und singenden Gruppen dagegen sind recht schön; der Kopf des Heilandes mit den niedergesenkten, fast geschlossenen Augen und dem sehr spitz auslaufenden Kinnbart hat aber etwas Befremdendes. — Auf Blatt III. zeigt der vorderste Harfenspieler ein in übertriebene Verzückung gerathenes, seltsames Gesicht sowie enorme Hände, und die am Thorpfosten nachdenklich sitzende Gestalt mit der Mauerkrone ebenfalls viel zu große Hände und Arme, wogegen die Gruppe der Pharisäer, die dem Verräther Judas das Geld auszahlen läßt, recht charakteristisch ist. — An der, Blatt IV. befindlichen „Grablegung" mit der in die Arme zweier Frauen zurückgesunkenen Maria und dem von zwei Trägern in das Felsengrab getragenen Leichnam des Herrn läßt sich nur ausstellen, daß der Kopf des Letzteren ausdruckslos und vor Allem zu jugendlich gebildet ist. Der Engel und der schlafende Kriegsknecht auf der daneben gezeichneten „Auferstehung" sind hübsch componirt, der Auferstandene selbst aber, der eine Fahne trägt, hat offenbar zu kleine Füße und macht einen von Cornelius sehr geliebten, allzu hastig bewegten Schritt zu seinem Grabe heraus.

Die Apostel und Volksgruppen auf Blatt V. („Pfingstfest") sind lebendig und, obwohl einige etwas merkwürdige Gesichter darunter vorkommen, doch im Ganzen recht schön; ganz wunderlich aber nimmt sich die bis über die Hälfte nackte Dienerin aus, welche, wiederum mit häßlich gekreuzten Beinen links beim Eingang in die königliche Wochenstube an dem Bettpfosten lehnt und den neugeborenen Prinzen mit überdies recht steif emporgehobenen Händen und krallenartigen Fingern lächelnd zu sich winkt. Warum mußte gerade diese Dienerin unbekleidet dargestellt werden, da doch alle andern Personen bekleidet sind? Wozu diese, auch nach antiker

Auffassung nichts weniger als nothwendige Ohrfeige, die unserm Geschmack ertheilt wird, wenn wir unmittelbar daneben die noch lebende und regierende Königin Victoria von England erblicken, vor der es nun einmal durchaus nicht üblich ist, in solchem Costüm zu erscheinen? Freilich bei der Darstellung der Königin selbst hat sich der Künstler — obwohl selbstverständlich in seinem erhabenen Idealismus völlig unabsichtlich — in noch weit höherem Maße an dem Schicklichkeitsgefühl seiner Zeit vergangen, indem er sie portraitähnlich bildet, ihr die Krone aufs Haupt setzt und uns dennoch zugleich die eine Brust unverhüllt zeigt! Der ganz gerade, unverdorbene ästhetische Sinn, und durchaus nicht der prüde, ist es, der hier immer wieder unwillkürlich fragen muß: wozu? — Königinnen haben in ihrer Wochenstube nie und nimmer halb entblößt mit der Krone auf dem Haupt gesessen, — wozu also solches zeichnen, zumal die wirksame Darstellung der Idee zu solcher poetischen Licenz nicht im Mindesten nöthigte? — Man könnte mir hier vielleicht einwerfen, meine für den modernen Anstandsbegriff gebrochene Lanze erscheine um so überflüssiger, als ja die Königin Victoria und ihr Gemahl selbst, wie aus ihren, zuerst von A. Kestner („Römische Studien", Berlin 1850, S. 173—174) mitgetheilten, überaus schmeichelhaften Danksagungsbriefen an Cornelius erhellt, nicht den mindesten Anstoß an der Art der Darstellung genommen haben. Dagegen aber muß ich bemerken, daß diese Thatsache in Wahrheit höchstens nur für den unbefangenen, freien und hochherzigen Sinn der durchlauchtigen Briefschreiber, für die Sache selbst jedoch gar nichts beweist.

Blatt VI. habe ich bereits früher als das bizarrste von allen signalisirt; hier sitzt der halbnackte Prinz-Gemahl, dem Cornelius den Schnurrbart abgeschnitten, sonst aber gleichfalls Portraitähnlichkeit gegeben hat, neben dem ausnehmend lang- und bloshalsigen Wellington; hier lehnt Graf Stolberg als Grieche traulich an dem oben und unten unbekleideten General von Natzmer; hier bekommt der lächelnd nach dem König blickende Humboldt, das tropische Gewächs in der Hand, anscheinend eine botanische Anwandlung; hier vereinen sich Pilgerhut und Krone in wundersamer Weise auf des Königs Haupt; hier fehlt auch der steife preußische Adler als Wappenschild am Schiffe nicht, welches in Folge des merkwürdigen Apparats von Geistern und Larven, denen die Fortbewegung des Fahrzeuges anvertraut ist, weit weniger einem Dampf-, als vielmehr einem Spukschiffe gleicht Wozu, wozu? — Ich kann meine Empfindung vor einer solchen Composition nur dahin zusammenfassen: hier erscheint die Kunst zum Dienste fürstlicher Liebhaberei herabgewürdigt, und, ist vielleicht an und für sich schon die Gevatterreise eines modernen Königs, wenn auch noch so sehr mit christlich

ernstem Gefühl unternommen, kein rechter Vorwurf für eine wirklich künstlerische Darstellung, so mußte diese letztere doppelt mißlingen, wo der Versuch gewagt wurde, ein solches Ereigniß gewissermaßen in direkten Zusammenhang mit den heiligen Wunderthaten und Werken des Evangeliums zu setzen. Jedenfalls überbietet der Glanz der Ausführung bei diesem „Glaubensschilde“ den mitgetheilten Ideengehalt und fesselt mehr als dieser selbst. Wer also das Kunstwerk bewundern will, der halte sich an die in Gold und Silber getriebene Arbeit, die durch Emailmalereien und Niellen, geschnittene Steine und Perlen noch besonders gehoben ist.

Ferner muß hier eines 1840 bis 1843 entstandenen Oelbildes: „Christus, wie er zu den Vorchristen im Gefängniß der Vorhölle niedersteigt, um sie daraus zu befreien“, Erwähnung geschehen, welches noch in München componirt, von Cornelius in Berlin, nicht lange nach seiner Uebersiedelung, vollendet und dann ausgestellt worden ist und dem Grafen Raczynski gehört. Es fand dasselbe bei dem großen Publikum keine günstige Aufnahme, weil es nach den Ansichten der Berliner Kritik in der Farbe entschieden hinter den berechtigten Anforderungen der Gegenwart zurückstand. Diejenigen indeß, die sich des rechten Blickes für die Gedankenkraft und den hohen Flug der Phantasie des Meisters zu erfreuen glaubten, wurden namentlich von den dargestellten Helden und Propheten des Alten Bundes auf das Tiefste ergriffen; sie staunten diese mächtigen Gestalten, welche hier durch die mit Christus eintretende Erlösung zu dem neuen, höheren Leben erweckt werden, als groß gedacht und groß gezeichnet, das Ganze als groß componirt an, — kurz, die befreundete Kritik pries sich glücklich, diese Eigenschaften in der eigenen Seele bereits als eingeboren vorzufinden, während das profanum vulgus natürlich fern war von der Ahnung einer Abgrundstiefe, die in der That nur von den Energumenen des höheren Kunst-Enthusiasmus ermessen werden konnte. — Gewiß war es, vom praktischen Standpunkt aus betrachtet, ein großer Mißgriff, daß Cornelius sich in dem kritisch-protestantischen Berlin zuerst mit einem eigentlich noch zu dem Cyclus der Ludwigskirchen-Fresken gehörenden Werke der katholischen Mystik, — ein größerer aber, daß er sich hier zuerst als Oel- und Staffeleibild-Maler producirte; er ist, was auch seine absoluten Bewunderer sagen mögen, weder das eine noch das andere, und wer seinen Christus unter den Erzvätern in der Vorhölle nicht als ein unwiderlegbares Document für diese Thatsache anerkennen will, der treibt eben ästhetische Kritik auf eigene Rechnung. Mag man es immerhin dem Meister glauben, daß er „mit der größten Liebe bis zum letzten Pinselstriche daran gearbeitet habe“ — so nämlich schrieb er selbst am 8. October 1843 an den Besteller —, mag man sogar in der Com-

position „ein Werk hoher künstlerischer Weisheit, die Gruppenbildung bei aller Fülle als überaus edel und klar“ *), ja selbst in einigen Köpfen in der That den Stempel des Genies erkennen, — immer bleibt doch das erste Referat Franz Kugler's über das Bild, womit eine lange literarische Fehde in den Berliner Zeitungen anhob, bei der die Verehrer des Cornelius vollständig den Kürzeren zogen, auch heute noch wahr und richtig; auch heute noch frägt man mit Recht: „Sollten diese harten, schweren, zum Theil unvermittelten Farben für Malerei, diese körperlosen, im Einzelnen geradezu widernatürlichen Formen für Zeichnung und Plastik, diese seltsam zurückgewundenen Augen für Ausdruck gelten? Soll dies zum Theil ganz apathische, zum Theil allerdings leidenschaftlich angeregte Zusammensitzen und Stehen eines Kreises, in dessen Mitte ein mangelhaft organisirter Mann mit ausgebreiteten Armen steht, die Befreiung der Seele vorstellen“? — Hier also muß ich dem abfälligen Urtheile der Menge und der nüchternen Kritik durchaus beistimmen, obwohl ich zugeben will, daß, wie Dr. Riegel (a. a. O. S. 175) betheuert, das Gemälde, seitdem es 1865 gewaschen und mit dem ersten Firniß überzogen worden, an malerischem Ansehn, allein jedenfalls — muß ich hinzusetzen — doch nicht wesentlich gewonnen hat.

Die Ansicht des Berliner Publikums wurde bald noch mehr gegen den Meister eingenommen, als er demnächst mit Scenen aus Tasso in Umrissen hervortrat, wobei sich, wie Springer (a. a. O. S. 50) sagt, Gestalten von neun Kopflängen und darüber, sowie Formen zeigten, die weder nach der Natur gebildet waren, noch dem herkömmlichen Idealismus irgend entsprachen. Es sind im Ganzen sechs Blätter, die sich im Besitz von Georg Reimer in Berlin befinden und bei ihm auch, von Eichens gestochen, 1843 herausgekommen sind. Dieselben stellen folgende Scenen dar: 1) der Engel Gabriel erscheint dem bei Tortosa in Syrien sein Frühgebet verrichtenden Herzog Gottfried von Bouillon und fordert ihn zur baldigen Befreiung Jerusalems auf (Gesang I, V. 15—17); 2) das Heer der Kreuzfahrer erblickt zum ersten Male Jerusalem (Gesang III, V. 3); 3) Armide fleht nach Hydraot's, des Fürsten von Damaskus, Plan den Herzog von Bouillon trügerisch um Hülfe für sich an (Gesang IV, V. 38); 4) Erminia, in Clorindens Rüstung aus dem Christenlager gescheucht, wo sie, dem Rufe ihrer Liebe folgend, den durch Argant verwundeten Tancred aufsuchen und ihm Labung bringen wollte, sucht Schutz bei den Hirten (Gesang VII, V. 6—7); 5) die von Tancred im Zweikampf tödtlich getroffene Clorinde wird sterbend von ihm getauft (Gesang XII, V. 67—68);

1) S. Dr. Riegel, Cornelius, S. 173.

6) Erminia, von Tancred's Waffenträger Vafrino geleitet, erblickt den von Argant heimtückisch an der Ferse getroffenen und ohnmächtig daliegenden Tancred (Gesang XIX, V. 104—105). — Sämmtliche Darstellungen sind unläugbar tief poetisch empfunden, enthalten aber, neben mancherlei hohen Schönheiten, auch recht Verfehltes und Schiefes. Auf dem ersten Blatt ist z. B. der Engel zweifellos sehr schön, und nicht minder ist es die nur mit wenigen Strichen angedeutete, auf die rechte Hand gestützte Gestalt des einen schlafenden Kreuzfahrers zur Rechten; Gottfried aber, der halb aufgerichtet auf dem Pfühl liegt, und dessen anbetend emporgerichtete Hände sich ziemlich steif ausnehmen, hat überdies einen etwas sehr skizzenhaften und formlosen, langausgestreckten Fuß, wogegen der Ausdruck des frommen Heldengesichts innig und wahr erscheint. — Das zweite Blatt leidet hauptsächlich an gar zu unnatürlich langen, knieenden Kreuzfahrergestalten, obwohl auch hier der Ausdruck tiefer Frömmigkeit in den meisten Gesichtern trefflich wiedergegeben ist. Sehr schön und ergreifend muß die Gruppe des Jünglings, der in der Mitte der Composition seinen ernst nach Jerusalem hinweisenden Vater umschlingt, genannt werden. Eine etwas übertrieben enthusiastisch sich geberdende Knappenfigur zeigt sich dagegen rechts neben dem vordersten Ritter, der die Fahne hält, und der Letzte unter den rechts vorn knieenden Rittern hat für seine Länge einen jedenfalls viel zu kleinen linken Fuß. — Blatt III. ist nicht bedeutend. Weder läßt sich von der vor Gottfried knieenden Armide sagen, daß sie auch nur entfernt dem reizenden Bilde entspreche, welches Tasso (Gesang IV, V. 29—32) von ihr entwirft, noch erscheint der auf dem Throne sitzende Heerführer besonders erhaben, noch verräth der die Zauberin beim Bruder Gottfried einführende Eustazio, daß er „dem Auge Armidens schon helle Glut entsogen hat" (V. 34 ebend.), noch endlich zeigen die übrigen Ritter, daß Tasso im 28sten Verse dieses Gesanges wahr gesprochen:

„So wie sie ankommt, flüstern ihr die Töne
Des Staunens nach, und Jeder schaut und späht,
Wie wenn bei Tag in nie geseh'ner Schöne
Ein Stern erscheint, ein strahlender Komet &c."

Die Ritter schauen vielmehr nur eben aufmerksam drein, aber Keiner offenbart das Ueberwältigtsein von einer zauberischen Erscheinung. — Auf dem vierten Blatt ist das Erstaunen des Körbe flechtenden greisen Hirten und der drei musicirenden Kinder bei der Ankunft Erminiens recht prägnant zur Anschauung gebracht, die Gestalt der Letzteren aber, abgesehen von ihrer ganz übernatürlichen Größe, in der Taille eigenthümlich verdreht, wie Cornelius das oft zu thun liebt; außerdem hat auch die Art, wie sie ihr Visir

mit der rechten Hand zurückschlägt, etwas Affektirtes. — Die sterbend die Taufe empfangende Clorinde (Blatt V.) ist, abgesehen von den völlig formlosen Füßen und den überaus steifen Händen, von denen die rechte überdies viel zu groß gerathen ist, namentlich was den Gesichtsausdruck anlangt, sehr schön zu nennen; Tancred dagegen sieht viel zu alt und grämlich aus und hat auch in der Modellirung seiner Gestalt manches Bedenkliche; insbesondere zeigt sich auf dem rechten Unterschenkel hart am Knie eine unerklärbare Falte, und das Hintertheil des Körpers tritt unmittelbar an der Taille höchst merkwürdig heraus. Endlich wirkt das zu Clorindens Füßen kerzengerade in die Erde gesteckte und statt eines Kreuzes dienende Schwert malerisch nicht schön. — Der zusammengesunkene Tancred auf Blatt VI. dagegen ist eine herrliche Gestalt voll harmonischen Flusses in allen Gliedern, obwohl der linke Fuß etwas schärfer modellirt sein könnte. Eben so verdienen der zur Linken erschlagen daliegende, nur zur Hälfte sichtbare Argant und der mit der Fackel über Tancred leuchtende Vafrino hohe Bewunderung; nur die vom Anblick Tancred's aufs Tiefste erschütterte Erminia, die, im raschen Lauf durch ihr Entsetzen aufgehalten, die Arme emporstreckend, plötzlich zu sinken scheint, zeigt in ihrer Stellung, in ihrer Gewandung und vor Allem in ihren klotz- oder stummelartigen Füßen, die rechts unter dem Gewande sichtbar werden, viel Seltsames, Unklares, ja selbst Unmögliches.

Noch sind hier aus den ersten Jahren des Berliner Aufenthalts einige andere kleinere Arbeiten des Meisters aufzuführen, wie z. B. die 1841 (vielleicht gar noch in München) entstandenen „Jahreszeiten", eine Zeichnung zum Titelblatt des Cotta'schen Kalenders: die vier Jahreszeiten, durch das Weihnachts-, Oster-, Johannis- und Erntefest dargestellt. Das Original besitzt die Cotta'sche Buchhandlung; den Holzschnitt danach besorgte Braun in München. — Ferner machte Cornelius zwölf Entwürfe zu Denkmünzen, von welchen elf ausgeführt worden sind, nämlich: „Antigone mit dem Kruge, am Hausaltar zur Bestattung des Bruders entschlossen", zur Erinnerung an die erste Aufführung der Antigone in Berlin (1842), — „Germania im Siege über die Zwietracht", zur Erinnerung an das 1000jährige Bestehen Deutschlands (1843), — „Brustbild des Herzogs Albrecht von Preußen mit den Insignien der 1544 von ihm gestifteten Albertina zu Königsberg", zur 300jährigen Universitäts-Jubelfeier (1844), — „der Genius Preußens und die vier Stände", zum Andenken an den ersten vereinigten Landtag in Berlin (1847), — „der Genius der Wissenschaft, neben dem eine Sphynx ruht, und welcher zur Häfte schon den Schleier vom Bilde der ephesischen Artemis gehoben", auf Humboldt's Kosmos (1847), — „Kronos durch Eros besiegt", zu Friedrich Wilhelm's IV. silberner Hochzeit (1848), —

„Michael mit dem Schlüssel stößt den gefesselten Drachen in den Abgrund", — zur Erinnerung an den Baden'schen Feldzug (1849), — „die Schutzgöttin Preußens auf einem auffliegenden Adler", zur Prämiirung gewerblicher Leistungen (1850), — „Athena und Hephaistos reichen einander die Hand, und über ihrem Bunde schwebt Tyche (Fortuna)", zu gleichem Zweck angefertigt (1850), — „Athena übergiebt dem Genius des Grafen Brandenburg das Steuer des Staatsschiffs", zur Erinnerung an den preußischen Ministerpräsidenten Grafen v. Brandenburg (1851), — „Eros führt der sitzenden Braut den Bräutigam zu", auf die Vermählung der Prinzessin Anna von Preußen mit dem Prinzen Friedrich von Hessen (1853). — Von den Original-Zeichnungen hierzu besitzt drei das K. Kupferstich-Cabinet und eine Herr Dr. Riegel zu Berlin, der übrige Verbleib ist leider! unbekannt. Die darnach gefertigten Denkmünzen sind theils von Karl Fischer, theils von E. Pfeuffer, theils von W. Kullrich modellirt worden. Ein Entwurf „Goethe", zur Säcularfeier des Dichters 1849 mit Bleistift gezeichnet, wurde der ungünstigen Zeitverhältnisse wegen niemals ausgeführt. — Noch wäre endlich hier der vielleicht aus dem Jahre 1852 stammende Entwurf „die Taufe im Jordan" zu erwähnen, wonach W. Kullrich ein Wachs-Relief modellirte, das als Fries für die goldene Taufkanne in der Potsdamer Garnisonkirche benutzt worden ist. Die Original-Zeichnung hierzu wie die zu „Goethe" ist verschollen.

Adolf Stern und Andreas Oppermann führen in ihrer sonst auf guten Quellen beruhenden Biographie des Cornelius („das Leben der Maler", S. 425) an, daß der Meister auch für das Mausoleum in Charlottenburg bei Berlin ein Wandgemälde componirt habe. Diese Angabe ist jedoch nicht ganz genau; denn das dort befindliche Wandgemälde hat nicht Cornelius, sondern Pfannschmidt selbstständig erfunden. Wohl aber hat der Erstere 1843 einen Bleistiftumriß im Halbrund: „Friedrich Wilhelm III. und Louise legen ihre Kronen am Throne des Heilandes nieder", gezeichnet, der ursprünglich zur Ausführung in der Kuppel der Absis des gedachten Mausoleums bestimmt war, und den jetzt Frau Therese v. Cornelius in Berlin besitzt. — Auch lieferte der Künstler 1843 und 1844 zu den Fenstern im Dom zu Schwerin: „Christus gen Himmel fahrend", und daneben je drei biblische Figuren, Moses, Petrus, Maria, Johannes, Paulus und Jesaias, im Ganzen also sieben Bilder; die transparenten Cartons hierzu befinden sich in Schwerin und sind von E. Gillmeister in Glas ausgeführt worden. Die Original-Zeichnungen verwahrt Graf Marcelli zu Cagli. — In ähnlicher Weise zeichnete Cornelius später (1851) mit Bleistift auch zu den Fenstern des Domes zu Aachen: „die Krönung der Maria", welche

König Ludwig I. von Bayern in München besitzt, und Thäter für das König-Ludwig-Album gestochen hat. Das danach angefertigte Glasgemälde haben Teschner, Glinski und Andere in der K. Glasmalerei-Anstalt zu Berlin ausgeführt. — 1852 überwachte der Meister auf des Königs Wunsch auch noch die von Hopfgarten, v. Klöber, Steinbrück, Däge, E. Hermann, Pfannschmidt, Lengerich, Schrader u. A. stereochromatisch ausgeführten Compositionen der die neue Berliner Schloßkapelle über dem Westportal des Königsschlosses schmückenden Bilder: Jesu Geburt, das Abendmahl, die Auferstehung, die Ausgießung des heiligen Geistes, die vier großen Propheten, Moses, Elias, Samuel und Johannes der Täufer, die kleinen Propheten, Patriarchen und Helden des Alten Testaments, die Apostel, Märtyrer, christliche Fürsten, Reformatoren und die Fürsten des Hauses Brandenburg nebst singenden und betenden Engeln in der Kuppelwölbung; es scheint jedoch seine Wirksamkeit dabei nicht besonders eingreifend gewesen zu sein, obwohl Professor Lengerich bei seinem Antheil an der Schloßkapelle acht Bleistift-Zeichnungen des Meisters (vielleicht vom Jahre 1850), die Märtyrer Jacobus, Bischof von Jerusalem, Polykarp, Bischof von Smyrna, Ignatius, Bischof von Antiochia, Stephanus, Justinus, Bonifacius, Kilian und Cäcilia, jetzt im Besitz des Grafen Marcelli zu Cagli und (das letzte) der Frau v. Thiele zu Berlin, benutzt hat.

Waren diese sämmtlichen Arbeiten indeß nur mehr gelegentlicher Natur und wenig dazu angethan, um dem Ideenflug des Cornelius und seinem großartigen Schaffenstrieb Genüge zu leisten, so sollte doch auch hierfür bald ein Süjet gefunden werden, welches seiner ernsten Bedeutung, seinem Gehalt und seiner projektirten großartigen Durchführung nach zu den bedeutendsten Kunstproduktionen vielleicht aller Zeiten zu gehören bestimmt gewesen ist. König Friedrich Wilhelm IV., in dem Bewußtsein der geschichtlichen Stellung Preußens, als des Schirms und Hortes der protestantischen Kirche, wollte derselben einen signifikanten Ausdruck in dem, an Stelle des alten zu errichtenden, neuen Berliner Dome verleihen, der sich der Länge nach von Westen nach Osten erstrecken und, der Peterskirche in Rom, der Paulskirche in London analog, in würdigster Weise als ein Centrum des gesammten protestantischen Lebens Deutschlands betrachtet werden sollte. Ein vollständiges, auch veröffentlichtes Projekt von Stüler ist hierzu vorhanden, auf dessen Kritik ich mich hier nicht einlassen will; ich beschränke mich vielmehr darauf, zu bemerken, daß ich es an sich für eine überaus unglückliche Idee halte, den durch das Königliche Schloß und das alte Museum schon hervorragend mit Renaissance und Hellenismus geschmückten Lustgarten durch einen, in einem dritten Style gehaltenen Riesenbau zu beengen, der jeden-

falls den Eindruck der beiden Nachbarbauten, obwohl als das Werk eines geringern Meisters gegen beide abfallend, schon durch seine Größe nur beeinträchtigen könnte und überdies gar keinen ausreichenden Vordergrund gehabt haben würde. Sollte der Dom wirklich einen Effekt machen, ohne den des Schlosses und des Museums zu schädigen, so mußte man vor Allem das Louis Napoleon'sche Mittel des Abreißens einzelner im Wege stehender Stadttheile nicht scheuen; man mußte dadurch Raum schaffen, daß man das Viertel zwischen Burg- und Heiliger Geiststraße, wo jetzt das Joachimsthal'sche Gymnasium steht, beseitigte, eine neue Brücke mindestens von der Breite der Schloßbrücke über die Spree legte und den Dom, nachdem der alte abgerissen, möglichst weit dahinter errichtete.

An der Nordseite der projektirten Kathedrale nun sollte sich ihr ein für die irdischen Ueberreste der königlichen Familie bestimmter Friedhof anschließen, dessen Ausschmückung, dem eminentesten und tiefsinnigsten Künstler unserer Zeit, Peter von Cornelius, übertragen, der Stätte zugleich die höchste künstlerische Weihe zu geben vermöchte. Die Mauern dieses Baues stehen schon seit mehr als einem Decennium, dienen aber vorläufig zu nichts weiter, als die Strompassage zu versperren und dem Zerfallen in Trümmer preisgegeben zu sein, da an die Ausführung des ganzen Plans jetzt wohl gar nicht mehr gedacht wird.

Der Campo Santo ist nach Weise der Kreuzgänge an den alten Klosterkirchen projektirt; eine nach innen offene Säulenhalle sollte einen Hofraum umschließen, der, nach außen durch hohe Mauern ohne Fenster geschlossen, ins Viereck gebaut, vier Wände darbot, wovon jede, 180 Fuß lang und fast 40 Fuß hoch, die a fresco-Compositionen des Meisters aufzunehmen bestimmt war. Die äußere Gruppirung derselben war so ins Auge gefaßt, daß jeder, von Renaissance-Architektur umgebene Wandraum in drei Felder zerfiel; über jedem buntfarbig projektirten Mittelbilde von etwa zwanzig Fuß Breite und vierzehn Fuß Höhe sollte eine Lünette auf Goldgrund von acht Fuß Höhe, und unterhalb eine grau in grau zu malende Predella von fünf Fuß Höhe angebracht werden. Beschränkt wurde der Raum auf der östlichen Wand durch den in der Mitte gedachten Eingang zur Königsgruft, ferner in der Mitte der südlichen Wand durch den daselbst befindlichen Eingang in den Dom, endlich auf der westlichen Wand durch den dort nahe am Dom projektirten Haupteingang von außen her um je zwanzig Fuß. — Diese Beschränkungen haben auf die Distribution der Fresken im ganzen Raum mitbedingenden Einfluß geübt. Die Bilder der Ostwand gruppiren sich um den Grufteingang; sie enthält vier Mittel- oder Hauptbilder, jedes mit einem Lünetten- und Predellenbilde versehen. Der Südwand gehören fünf Haupt-

bilder an, aber nur vier Lünetten und Predellen, da das Mittelbild über dem Domeingang blos zwei Weihrauch spendende Genien zur Begleitung hat. Auf der Westwand finden, wegen des Haupteingangs rechts, nur drei Mittelbilder mit den zugehörigen Lünetten und Predellen Platz, während die räumlich völlig unbeschränkte Nordwand der gegenüberliegenden Südwand in der Anordnung durchaus entspricht, das Mittelbild jedoch lediglich deshalb der Lünette und Predella entbehrt, weil es für sich allein schon die ganze mittlere Wandfläche von oben bis unten einnimmt. Die Gestalten der Mittelbilder sind von übermenschlicher Größe. Die Bilderfolge auf den vier Wänden wird endlich durch Nischen unterbrochen, für welche der Meister Colossalgruppen im statuarischen Style auf reichornamentirten Postamenten entworfen hat. Jede Wand erhält zwei von diesen Gruppen, sodaß also 17 Haupt-, 15 Lünetten-, 15 Predellenbilder und 8 Colossalgruppen, im Ganzen 55 Entwürfe vorhanden sind.*)

Die Bestellung zu diesem großen Werke hatte Cornelius 1843 empfangen und war darauf sogleich im October desselben Jahres nach Rom gegangen, von wo er erst im Mai 1844 heimkehrte. Im Januar 1845 war der ganze erste Entwurf bereits in vier, mit Blei gezeichneten Blättern fertig, die zuerst der Kunsthändler Georg Wigand in Leipzig, und von dessen Erben das Kunst-Museum in Weimar erwarb. Am 15. October 1844 ernannte die philosophische Fakultät in Münster den Meister in Anerkennung der Tiefe und Hoheit dieser Riesenarbeit zum Ehrendoctor; Cornelius dankte in einem, bei Riegel (a. a. O. S. 230—231) abgedruckten, würdigen Schreiben vom 11. November**) und kehrte im März 1845 aufs Neue nach Rom zurück, während in Berlin sein Umzug aus der bisher inne gehabten Miethswohnung, Lennéstraße Nr. 2, nach dem auf Staatskosten

*) Siehe die Uebersicht im Beiblatt IV.

**) Besonders schön und bezeichnend für den Verfasser ist darin folgende Stelle. „Nach herkömmlichem Brauche wäre es nun wohl meine Pflicht, in einer Abhandlung Ihnen das Resultat meiner philosophischen Studien mitzutheilen, es ist aber nicht die Feder das Werkzeug, womit ich bis jetzt dasselbe zu Tage gefördert habe, sondern der Pinsel; gewiß haben Sie das, was ich namentlich damit in München geschrieben habe, gelesen und leicht verstanden. Ich bin aber mit meiner Dissertation noch lange nicht zu Ende; ein großes heiliges Feld, Campo Santo, ist mir durch die Gnade der Vorsehung und die Huld meines erlauchten Königs und Herrn angewiesen worden, um dort mich auszuschreiben und darzustellen, was Gott mir in die Seele legt. Möge er meinen Geist erleuchten und mein Herz durchdringen mit seiner Liebe, — mein Auge erschließen für die Herrlichkeit seiner Werke, für heilige Anmuth und Wahrheit, und jeden Strich meiner Hand leiten! Dann wird meine Dissertation so ausfallen, daß Sie sich des neuen Doctors nicht zu schämen brauchen.“

für ihn neben dem Raczynski'schen Palais auf dem Königsplatz Nr. 1 erbauten Hause stattfand. Schon im Herbst 1846 konnte er seinen ersten Carton zu den Campo-Santo-Bildern: „die apokalyptischen Reiter" in Rom ausstellen, während er selbst wieder in die Heimath zog, wo nun ein Carton nach dem andern entstand. Jetzt sind bereits sämmtliche Cartons zu den Bildern der vierten Wand, sowie zu den Mittelbildern der zweiten und dritten Wand vollständig fertig und, wenn auch in durchaus ungenügender Weise, zur öffentlichen Betrachtung im Cornelius'schen Hause zu Berlin ausgestellt. Die Cartons sind preußisches Staatseigenthum.

Die gründlichste und einsichtvollste Erklärung, die wir über diese Compositionen besitzen — es ist dies der im „Christlichen Kunstblatt" von Grüneisen, Schnaase und Schnorr (Nr. 3, S. 33—44, Nr. 4, S. 57—62, Nr. 5, S. 69—74 des Jahrgangs 1865) abgedruckte Aufsatz H. v. Blomberg's: „Die Entwürfe für die Friedhofhalle des Berliner Domes von Peter von Cornelius" —, macht mit Recht darauf aufmerksam, daß die Vergangenheit der christlichen Kunst kein einziges Werk aufzuweisen habe, welches, so wie dieses, unmittelbar von dem Gedanken der Grabesstätte ausgehend, mit reflektirendem Bewußtsein die ganze Fülle des Stoffs dargestellt hätte, der aus der kirchlichen Lehre von den „letzten Dingen" in mystischer Gedankentiefe, phantastischer Größe und Mannigfaltigkeit hervorquillt. Im Campo Santo zu Pisa malte Orcagna gewaltige Todes- und Weltgerichtsbilder neben den heitern Darstellungen Benozzo Gozzoli's von Noah's Feier der ersten Weinlese und Nimrod's babylonischem Thurmbau; die altdeutschen, altschweizerischen und altfranzösischen Friedhöfe schmückt allein die „schaurig monotone Melodie" der Todtentänze; die bedeutsamen Bilderfolgen Rafael's im Vatican und Michel Angelo's in der Sixtinischen Capelle gehen von der Gruft gar nicht aus „und dienen, wenn nicht der Pracht des weltlichen Herrscherthums, doch dem Glanz der triumphirenden Kirche." Cornelius hat also in der That in seinen Campo-Santo-Bildern eine ganz neue Aufgabe gelöst, eine Aufgabe, „wie sie in solchem räumlichen und gedanklichen Umfange noch von keinem der glorreichen Vorgänger gelöst war."

In einem Text, der, von Cornelius' Schwager, dem jüngst verstorbenen Geheimrath Dr. Theodor Brüggemann, nach Genehmigung des Meisters verfaßt, und von dem Neffen des Letztern, dem Professor der Geschichte Carl Cornelius in München, redigirt, die vervielfältigten Umrisse der projektirten Gemälde begleitet, werden als Gegenstand des Bildercyklus „die allgemeinen und höchsten Schicksale des Menschengeschlechts nach der ewig gültigen Weltanschauung der heiligen Bücher des Christenthums, das Walten

der göttlichen Gnade, der Sünde der Menschen gegenüber, die Erlösung von Sünde, Verderben und Tod, der Sieg des Lebens und der Unsterblichkeit" angegeben. Offenbar kam es dem Künstler bei der Conception des Ganzen weniger auf Betonung des dogmatischen als des ethischen Elements, und zwar vorzüglich darauf an, diesen ethischen Gehalt in dem Kampfe des Menschen mit Sünde und Tod, und in deren Ueberwindung durch die Religion und die von Christo verheißene Seligkeit an den großen biblischen Katastrophen zum Bewußtsein zu bringen, in denen der psychisch-subjective Prozeß in Gestalt objectiver universeller Vorgänge geschildert wird. Man kann also den trostreichen Spruch des Apostels Paulus im Römerbriefe (Cap. 6, V. 23): „Denn der Tod ist der Sünden Sold; aber die Gabe Gottes ist das ewige Leben, in Christo Jesu, unserm Herrn", als Grundthema der Compositionen betrachten. Für die östliche und westliche Wand sind „die Erscheinung Christi auf Erden, die durch ihn vollbrachte Erlösung der Menschheit und die Errichtung des Neuen Bundes" bestimmt, während die Gemälde der südlichen Wand „die Gründung seiner Kirche, die Fortsetzung seines Werks durch die Apostel und die Verbreitung des Evangeliums", die der nördlichen „die letzten Dinge des Menschengeschlechts" veranschaulichen sollen. Die mannigfachsten Gedanken-Combinationen und Gliederungen bauen sich auf dieser einfachen Basis auf. Zunächst stehen die Bilder jeder Wand unter einander in einer bestimmten Beziehung. Auf der Süd- und Nordwand erscheinen die Mittelbilder, „Pfingstfest" und „Wiederkunft des Heilandes", als die Mittelpunkte sämmtlicher Darstellungen derselben Wand, während die rechts und links davon befindlichen die näheren Erläuterungen der auf jenen Gemälden entwickelten Haupt-Idee enthalten. In ähnlicher Weise bildet auf der Westwand das Mittelbild, der Gruß des auferstandenen Heilandes an die Jünger: „Friede sei mit Euch!" das geistige Centrum für die übrigen dort vorhandenen Compositionen, welche Christi Sieg über die Schrecken des Todes, als die Vollendung seines Werkes, andeuten, obwohl der Zusammenhang dieser Bilder mit dem Gemälde der Mitte nicht als ein ebenso unmittelbar naturnothwendiger erscheint, wie dies auf Süd- und Nordwand der Fall ist. An der Ostwand endlich sprechen die Hauptdarstellungen, „Geburt" und „Grablegung des Heilandes", „Heilung des Gichtbrüchigen", und „Christus und die Ehebrecherin", den gemeinsamen Gedanken, Christi Leben und Wirken auf der Erde, im Nebeneinander erschöpfend aus. — Ferner stehen die Bilder auf jeder einen Wandhälfte in einem bestimmten Verhältnisse zu denen auf der andern Wandhälfte, wie z. B. die Seitenbilder links (vom Beschauer aus) an der Südwand die

Hauptgründer der Kirche, Petrus und Paulus, diejenigen zur Rechten der Kirche Leiden und Siege, die beiden Gemälde auf der Ostwand rechts die Hauptmomente des irdischen Daseins Christi, die beiden andern zur Linken die Befreiung von Sünde und Krankheit, als Folge dieses Daseins, darstellen. — Endlich stehen nicht allein jede Lünette, Predella und Nischengruppe zu dem bezüglichen Mittelbilde in einer mehr oder minder unmittelbaren, stets bedeutungsvollen Beziehung, sondern es werden überdies auch noch sämmtliche Nischengruppen auf allen vier Wänden und die Predellen jeder ganzen Wandfläche von einem gemeinsamen, leitenden Grundgedanken beherrscht. Die Colossalgruppen, großartige Männer- und Frauenbilder verschiedenen Alters und Charakters, begleitet von mannigfaltig gebildeten Kinder- und Thiergestalten, enthalten eine fortlaufende Darstellung der acht Seligkeiten nach der Bergpredigt (Matthäus 5, 3—10) und treten, indem sie das Ziel aller Schicksale der Menschheit, den Brennpunkt aller christlichen Wünsche, die Seligkeit in der Vereinigung mit Gott, ausdrücken, und indem zugleich jede einzelne ein verwandtes Gefühl zu dem zunächststehenden Hauptgemälde in voller Unmittelbarkeit erweckt, in ein ähnliches Verhältniß zu dem ganzen, hier dargestellten, christlichen Epos, wie der Gesang des Chors zu der griechischen Tragödie. Die Predellen der Nordwand sind — ausnahmsweise — einer fortlaufenden Darstellung des in der Liebe thätigen Lebens gewidmet und ordnen sich, aus dem engern Verhältniß zu den zugehörigen Hauptbildern gelöst, welche das Lied von den „letzten Dingen" in vorzugsweise apokalyptischen Tönen singen, bei einer unmittelbaren Beziehung zu einander, nur dem Hauptgedanken der ganzen Wand unter. Springer (a. a. O. S. 58) sieht hierin ein irrationales Element der Composition, während v. Blomberg („Christl. Kunstblatt", 1865, S. 36 und 73) den Nachweis versucht und meines Erachtens in der That auch überaus glücklich geführt hat, daß diese Ausnahme mehr eine scheinbare als wirkliche ist. Mit Recht weist nämlich v. Blomberg darauf hin, daß die sieben Werke der Barmherzigkeit, welche der ewige Richter am jüngsten Tage lohnen will, als wären sie ihm selber erwiesen (Matthäus 25, 31—40), in Wirklichkeit zu den Darstellungen des letzten Gerichts vortrefflich passen. „Was könnte angemessener sein", sagt er, „als wenn unter dem Auferstehungsbilde (Ostwand, ganz links) Kranke gepflegt und zur letzten Reise erquickt, die Todten bestattet werden, wenn unter dem Untergang der üppigen Babel die nackte Armuth bekleidet, der Reisende gastlich aufgenommen wird u. s. f." Eine andere Ausstellung Springer's, daß die Lünetten bald den Gegensatz zum Hauptbilde, bald die Idee des letztern weiterspinnen, läßt sich kaum als ein Verstoß gegen die, die Gesammtcomposition durchziehende, einheitliche Ab-

geschlossenheit aufführen. Auf einige andere kleine Bedenken über die organische Zusammengehörigkeit einzelner Theile werde ich später noch zu sprechen kommen. — Mancherlei Ornamente umspielen die einzelnen Bilder. Jedes Hauptgemälde nebst der zugehörigen Predella und Lünette wird durch aufsteigende Arabeskenpilaster eingerahmt, während eine Fruchtschnur das erstere von der laubumkränzten Lünette trennt, an deren beiden Seiten oben kleine dreieckige Eckfelder zu symbolisch-phantastischen Zierrathen benutzt sind.

Sehen wir uns nun das Detail der Compositionen etwas näher an. Wenn man durch die Haupt-Eingangspforte auf der Westwand in die Friedhofshalle eintritt, so blickt das Auge zuerst auf die Ostwand, und zwar gewahrt es, die Südwand entlang sehend, sich gerade gegenüber, vor Allem das erste Bild rechts, die „Geburt Christi", welches somit auch den Anfang des gesammten Bildercyklus ausmacht. Sämmtliche Bilder der Ostwand stellen die Erlösung von Sünde und Tod durch Christi Geburt, Heilswerk und Opfertod dar. Der Ideengang ist folgender. Der Sünde gegenüber, in welcher der Grund des Verderbens und Todes liegt (ein Gedanke, der an dem biblischen Sündenfall und verlorenen Paradies hervortritt), erscheint die „Geburt Christi", über der die Engel ihr „Ehre sei Gott in der Höhe" anstimmen; der ersten Blutschuld („Abel's Tod") gegenüber steht der Tod des Erlösers („die Grablegung"), durch welche alle Schuld getilgt wird. Durch den Sündenfall kam das geistige und leibliche Elend über die Menschen; Christus aber heilt die Leidenden; er nimmt die Sünder auf; nur diejenigen, welche der Sünde wider den Heiligen Geist sich schuldig machen, sind von der Gnade ausgeschlossen (Lucas 12, 10). Dieser Ideengehalt ist, wie folgt, vertheilt. Im Sockelbilde des ersten Raumes (rechts vom Beschauer) zeigt sich der „Sündenfall und die Austreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese" (1. Mose 3, 6 und 24), wogegen das darüber befindliche Mittelbild, die „Geburt des Heilandes", wie sie zuerst der schlichten Einfalt und der tiefern Weisheit, den Hirten und den Weisen aus dem Morgenlande, verkündet worden (Lucas 2, 10—12, Matthäus 2, 1—2), das der Menschheit hierdurch wiedereröffnete Paradies andeutet, und das Lünettenbild „Gott Vater" darstellt, der nun nicht mehr der zürnende Jehovah des Alten Bundes ist, sondern, von Engeln umringt, glorienhafte Freude ausstrahlt (Lucas 2, 14). — Im zweiten Raum (links vom ersten) sieht man die „Grablegung" (Matth. 27, 55—61), d. i. die vollendete Thatsache des Todes Christi, als Gegenstand der Klage der Engel wie der Menschen, und darin zugleich symbolisch das Lösegeld für die Sünde, deren Fluch die Predella in der Arbeit und Mühsal des Menschenlooses und dem ersten Todesfall, einem „Brudermord", darstellt (1. Mos. 3, 16—17).

Adam pflügt mit zwei eingejochten Stieren im Schweiße seines Angesichts den Erdboden; Eva, die in Schmerzen Gebärende, müht sich mit einer sie umringenden Kinderschaar ab, und Kain empfängt neben dem erschlagenen Abel das strafende Urtheil (1. Mos. 4, 11—12). Die Lünette endlich schildert die „Klage der Engel um Christi Tod“, correspondirend mit der vorigen, die den Jubel derselben über des Heilandes Geburt offenbart hat. Zwischen dem ersten und zweiten Raum stellt eine Colossalgruppe „die Seligkeit der Armen am Geist“, zwischen dem dritten und vierten eine zweite „die Seligkeit der Leidtragenden“ dar. Dort blickt eine jugendliche Frauengestalt mit zwei Kindern hoffnungsvoll zum Himmel auf, und ein paar Engel schweben, eine Guirlande haltend, über ihr; hier senkt eine ähnliche Figur kummervoll den Blick, während die beiden ihr zur Seite befindlichen Kinder, als Symbole des den Traurigen verheißenen Trostes, froh emporschauen, und zwei Psychegestalten gleichfalls eine Blumenguirlande über der Trauernden halten. Am Piedestal der ersten Gruppe findet sich eine aus Blättern hervorwachsende, beflügelte Gestalt als Inschriftträgerin; an dem der andern sind Sphinxe, nicht beflügelte Genien und Opferschädel angebracht. — Zwischen dem zweiten und dritten Raume ist der Eingang zur Königsgruft, der, wie v. Blomberg a. a. O. S. 38 hervorhebt, mehr die örtliche Trennung zweier großer Gedankenverbindungen, als den eigentlichen Mittelpunkt des Ganzen bildet, weshalb dieses Gruftportal auch, von dem Dom-Eingang auf der Südseite abweichend, kein Bild über sich hat. Es erscheinen blos „Moses“ und der Evangelist „Johannes“, als Vertreter des Alten und Neuen Bundes, von einer Engelsgestalt begleitet und unterwiesen, in jedem der beiden Zwickel des Thürbogens. — Das dritte Hauptbild zeigt, „wie Christus nach Matthäus 9, 2—8 den Gichtbrüchigen heilt“, um anzudeuten, daß Er allein die Folgen des Abfalls von Gott, das Erbtheil aller Menschen, Noth und Krankheit, zu tilgen vermag. In der darüber befindlichen Lünette „nimmt er die sieben reuigen Sünder, Adam, Eva, David und Salomo, Magdalena, den Schächer und Petrus, aus Gnaden in den Himmel auf“ und schließt in der Predella nur diejenigen von der Vergebung aus, die sich selber ausschließen, indem sie ihr Herz vorsätzlich gegen das Wort der Wahrheit verhärten; die eitle Werkheiligkeit und Heuchelei des Pharisäerthums, oder die Sünde gegen den Heiligen Geist, vom Heiland „Sauerteig der Pharisäer“ genannt (Lucas 12, 1), findet sich hier dargestellt. Ein Pharisäer legt den vollen Säckel prahlend neben das Scherflein der Wittwe; ein Zweiter läßt die von ihm vertheilten Almosen ausposaunen; ein Dritter verrichtet ein entweder durch seine Ostentation oder durch seinen Wortschwall Gott nicht wohlgefälliges Gebet; zur Rechten aber warnt Christus selbst im Kreise seiner Jünger vor der links

dargestellten pharisäischen Werkheiligkeit (Matthäus 6, 1—7). — Das vierte Hauptbild der Ostwand endlich führt uns nach Joh. 8, 1—11 „die Ehebrecherin vor Christus" in dem typischen Moment, da der Letztere auf die Erde schreibt, und die Pharisäer mit Spannung seiner Antwort entgegensehen, also die Vergebung der Sünde bei des Heilandes Warnung: „Geh' hin und sündige hinfort nicht mehr", vor, während der Künstler im Hintergrund des Bildes zugleich an das von der Selbstgerechtigkeit abmahnende Gleichniß von dem Pharisäer und Zöllner (Lucas 18, 10—14) erinnert. Die Lünette darüber steigert den Gedanken des Hauptbildes bis auf seinen Gipfel, indem sie, an die „Parabel vom verlorenen Sohn" anknüpfend, Christi gnadenreiche und alle Sünder mit Hoffnung erfüllende Verheißung (Luc. 15, 7): „Also wird auch Freude im Himmel sein über Einen Sünder, der Buße thut, vor neun und neunzig Gerechten, die der Buße nicht bedürfen", — zur Anschauung bringt. Im Gegensatz hierzu steht die Predella, auf welcher Gott, nachdem er das sündige Geschlecht vertilgt hat, von dem noch einige Leichen in den ablaufenden Wassern umhertreiben, mit dem aus der Arche gestiegenen und opfernden „Noah" und seinen Nachkommen unter dem Zeichen des Regenbogens einen (d. h. den Alten) Bund schließt (1. Mos. 8, 18—22; 9, 1—17). Die zwei kleinen Rechts-Bilder in den Dreiecken der beiden Lünetten rechts zeigen uns je eine weibliche Gestalt, die sich aus rankenförmigen Arabesken erhebt und eine Urne auf dem Haupte trägt, nach welcher zwei Genien in Kindesgestalt verlangend die Arme ausstrecken. Im Dreieck links neben den singenden Engeln ist dagegen nur eine, aus einem Kelch hervorwachsende, beflügelte Figur sichtbar, im Dreieck links neben den trauernden Engeln ein Genienpaar, das einen flammenden Kandelaber bekränzt. Neben der ersten Lünette rechts auf der linken Wandfläche („begnadigte Sünder") finden sich Genien, die Zweige schwingen, neben der zweiten (d. i. der äußersten links, „verlorener Sohn") eine geflügelte Gestalt, die zwei Panther mit vorgehaltenen Trauben neckt, und eine andere, welche eine Lyra hält und von einem hornblasenden Centaur getragen wird. — Von ganz besonderer Schönheit ist das Bild der Grablegung, sodaß man der Aeußerung v. Blomberg's (a. a. O. S. 39) beipflichten kann: „Wie oft in alter und neuer Kunst der Gegenstand von den größten Meistern dargestellt worden, die Tiefe und Innigkeit des Schmerzes, die mannigfachen Abstufungen seiner Aeußerungen, läßt uns vor diesem Bilde stehen bleiben, als wär' es das erste seiner Art, das wir erblicken." Daß nichtsdestoweniger Rafael's Grablegung, wenn auch eine andere Situation, nicht die des ruhig ausblutenden Schmerzes, sondern eine bewegtere darstellend, von malerischem Gesichtspunkte aus betrachtet, weitaus den Vorzug

verdient, muß meines Erachtens selbstverständlich schon deshalb festgehalten werden, weil das Kleinod der Galeria Borghese von allen Verzeichnungen frei ist, die sich hier, wenn auch in viel geringerm Grade, als sonst häufig bei Cornelius, dennoch an einigen Händen finden. Will man den Unterschied beider Werke mit einem kurzen Schlagwort ausdrücken, so wird etwa gesagt werden können, daß die Gruppe des Cornelius eine plastisch-, die des Rafael eine durch und durch malerisch-empfundene sei, womit denn abermals der Vorzug der letztern vor der erstern anerkannt ist, da der wirklich große Maler eben nur malerisch und nicht plastisch wirken soll. — Auf der Composition des Cornelius liegt der Leichnam des Heilandes am Boden ausgestreckt; sein linker Arm hängt zur Erde herab, während seine rechte Hand von der links neben ihm sitzenden Mutter gehalten wird. Das Haupt ruht an der Brust einer andern weiblichen Gestalt, in der man etwa des Kleophas Weib Maria erkennen mag; sie stützt, hinter Christus knieend, den Kopf mit ihrer Linken, während die ausgestreckte Rechte das den Leichnam umhüllende Tuch etwas aufhebt. Die Mutter Maria hält ihr Haupt gramvoll auf die Brust geneigt, und beide Arme hängen wie erschlafft auf ihren Schooß herab, selbst der linke, dessen Hand die Rechte des Leichnams ergriffen hat. Darin liegt allerdings eine sehr ausdrucksvolle Darstellung des Aufgelöstseins in der tiefsten Trauer. Links neben Maria lehnt sich, ihr Antlitz mit beiden Armen bedeckend, eine andere Frau, etwa Salome, die Mutter der Apostel Jacobus und Johannes, an ihren Arm, und hinter ihr legt eine jugendlichere Gestalt, vielleicht Maria Salome, die Schwester Jacobus des Kleinen und des Joses, ihre Hände theilnahmsvoll auf die Schultern der Madonna und küßt ihr das Haupt. Die Füße des Heilandes benetzt, in leidenschaftlichem Schmerz niedergeworfen, Maria Magdalena mit ihren Thränen, und links neben ihr kniet etwa Johanna, die Frau des Chusa, die gefalteten Hände nach vorn gestreckt und das Haupt schmerzlich auf die rechte Schulter herabgebeugt. Der Apostel Johannes lehnt sich ganz links an den neben ihm stehenden, ernst zur Erde blickenden Joseph von Arimathia an und verbirgt sein lockiges Haupt an der linken Schulter des Letztern, der eine Urne in den Händen hält. Im Mittelgrunde rechts führen einige Stufen in das geöffnete Felsengrab; hinten aber ragt Golgatha mit seinen Kreuzen.

Eigenthümlich erscheint Maria auf dem Bilde von der Geburt Christi. Während fast alle ähnlichen Darstellungen sie so zeigen, als seien ihr die Geburtsschmerzen erspart geblieben, sehen wir hier recht eigentlich die leidende Wöchnerin, auf ärmlichem Lager ausgestreckt, vor uns. Mühsam nur richtet sich ihr Oberkörper empor, um mit der Hand den anbetenden

Magiern das daneben liegende Kind zu zeigen. Der Aelteste derselben tritt, aufrecht stehend, mit ausgebreiteten Armen und im königlichen Schmuck, besonders bedeutsam hervor. Wohl nicht mit Unrecht sieht v. Blomberg hierin „eine allgemeine symbolische Andeutung des gottverehrenden Herrscherthums“, wie solche in der Vorhalle zu einer Königsgruft auch ganz an ihrem Platze ist. — Auffallend erscheint, daß sämmtliche Predellen auf der Ostwand, mit Ausnahme der dritten unter der Heilung des Gichtbrüchigen, dem Alten Testament entnommen sind; statt durch das dort befindliche Bild vom pharisäischen Sauerteig würde man das geistige Verderben wohl lieber etwa durch Sodoms Untergang versinnlicht und so die Reihe der Genesisbilder gleichartig fortgeführt gesehen haben. Allerdings war ursprünglich in den Entwürfen und selbst noch in deren Vervielfältigung durch den Stich neben die Ehebrecherin nicht die Heilung des Gichtbrüchigen, sondern die Steinigung des Stephanus gestellt, die sich jetzt auf der Südwand freilich weit logischer an die dortigen Darstellungen aus der Apostelgeschichte anschließt.*) Die Predella unter der Steinigung, Loths Rettung und Sodoms Untergang, aber würde unzweifelhaft besser neben Noah, als neben die Goldschmiede von Ephesus und Petri Verläugnung passen.

Die gegenüber liegende Westwand verherrlicht, in nächster Beziehung zu dem eben geschilderten Erlösungs-, den Auferstehungs-Gedanken, d. h. die den Tod überwindende Göttlichkeit Christi, deren Erkenntniß seinem eigenen Tode erst die welterlösende Bedeutung giebt. Das Hauptbild der Mitte zeigt den Moment, wo der auferstandene Heiland nach Johannes 20, 26—29 zum zweiten Male mit dem Gruße: „Friede sei mit Euch!“ unter die freudig erschütterten Jünger tritt, und nun sogar der ungläubige Thomas an ihn glaubt. Die Lünette darüber stellt „Christi Auferstehung“ selbst mit zwei Engeln und zwei schlafenden Hütern (Matth. 28, 4 und Joh. 20, 12), die Predella den vom Meerungethüm verschlungenen und wiederausgeworfenen Propheten „Jonas“ (Jonas 2, 1—11), als alttestamentliches Symbol für die Unsterblichkeit und als Prototyp des auferstandenen Christus dar. In den Arabesken der Zwickelfelder neben der Lünette zeigen sich anbetende Genien. — Die beiden Seitenbilder der Mitte deuten an, wie Christus sich den Tod unterworfen, der selbst keine Gewalt über ihn hatte; deshalb sehen wir rechts „die Auferstehung des Lazarus“ nach Joh. 11, 1—44, links „die des Jünglings zu Nain“ nach Lucas 7, 11—17. Die Nebendarstellungen auf den Predellen und Lünetten rechts und links

*) Vgl. die zwei Noten * und ** auf der Uebersicht der Entwürfe zu den Fresken des Campo Santo im Beiblatt IV.

zeigen die Hauptmerkmale des christlichen Sinnes, Demuth und Liebe, durch welche die Macht über den Tod gewonnen wird. In der Lünette rechts „wäscht der Herr den Jüngern die Füße" (Joh. 13, 4—15); in der Predella „siegt David über Goliath" (1. Samuelis 17, 38—51), um auszudrücken, wie Gott der Demuth den Sieg verleiht und den Hochmuth bestraft. Die Predella links zeigt dagegen die Liebe zu Gott, die trotz dem Spotte der stolzen Michal „David vor der Bundeslade lobsingend" einhertanzen läßt (2. Sam. 6, 14—23), und die Lünette die Liebe zum Nächsten in der Darstellung des „barmherzigen Samariters" (Lucas 10, 30—37). In den Arabesken der kleinen Zwickelfelder erscheint ganz rechts, in kühner Zusammenstellung antiker Mythologie und biblischer Geschichte, „Zeus, die himmelstürmenden Giganten mit seinem Blitze niederstreckend", und links von der Fußwaschung „Lucifer, der erste Rebell, den der Erzengel strafend vom Himmel herabstürzt". Rechts neben dem barmherzigen Samariter, dem Symbol der himmlischen Liebe, verzehrt der Blitz des Zeus die Psyche (Semele), „wie die Glut der irdischen Liebe ihren Opfern thut" (v. Blomberg a. a. O. S. 57), und die auf der andern Seite befindliche Darstellung deutet v. Blomberg als Pollux, der für den sterblich geborenen Bruder abwechselnd zum Orkus hinabsteigt. Dr. Riegel hält diese Deutung für nicht unmöglich, schrieb mir aber auf meine spezielle Anfrage, daß Cornelius selbst sich des Gegenstandes nicht mehr erinnere, und daß er (Riegel) etwas Zuverlässiges darüber aufzufinden nicht vermocht habe. So haben wir denn schon bei des Meisters Lebzeiten eine unaufklärbare Stelle in seinem durchdachtesten Werke, was uns über so manchen nie zum Abschluß kommenden Zank, den die Deutung alter Bilder verursacht, beruhigen mag. — Endlich wird das Hauptbild der Mitte umgeben von zwei Colossalgruppen, von denen diejenige rechts die „Seligkeit der Friedfertigen", die links „die der Barmherzigen" darstellt. Jene erscheint als ein Greis, welcher zwei sich streitende Knaben auseinander hält, diese als eine weibliche Gestalt, die mit der rechten Hand einem kleinen Kinde aus einem Füllhorn Früchte in den Schooß schüttet, mit der Linken einem gierig trinkenden Mädchen die Schale reicht. Neben der Barmherzigkeit packt rechts oben Amor eine sich aufbäumende Chimära beim Bocksbart und haut mit der Fackel auf sie ein, während zur Linken Amor, der auf einer Sphinx sitzt, diese durch Saitenspiel zähmt. Umgekehrt hebt links von der Gruppe der Friedfertigen die Sphinx ihre Drachenflügel wüthend empor und sucht das Band zu zerreißen, an dem Amor sie hält, wohingegen auf der andern Seite die Chimära sich vom sitzenden Amor friedlich tränken läßt. Am Piedestal der ersten Gruppe streut ein Genius zwei Vögeln Futter hin, an dem der zweiten droht ein

Gorgonenhaupt, an Haß und Streitsucht, als des Friedens Feinde, erinnernd. Dort sind geflügelte Psychehermen, hier sehr frei gebildete und nur halbbekleidete Karyatiden als Träger angebracht. Jedenfalls deutet der phantastische Nebenschmuck der Nischengruppen auf die nur durch Liebe und Demuth zu bändigenden Leidenschaften hin, steht also mit dem Gesammtinhalt der Wand gleichfalls in genauer Beziehung. — Ganz rechts befindet sich der Haupteingang von der Straße aus, über dem kein Bild angebracht ist.

Die Gemälde der dritten oder Südwand sollen, nachdem Sünde und Tod, als durch Christus überwunden, geschildert sind, die Fortsetzung des Erlösungswerkes durch die Jünger, also die Aufgabe der christlichen Kirche, den widerstrebenden Mächten entgegenzutreten, darlegen. Wir befinden uns hier auf dem Boden der Apostelgeschichte. Der Ideengang ist folgender: die Gründung der Kirche Christi beginnt mit der Ausgießung des Heiligen Geistes am Pfingstfest. Die zwei vornehmsten Werkzeuge zu ihrer Gründung sind Petrus und Paulus, welche aber auch erst durch Schwachheit und Irrthum wanderten, ehe sie vermittelst des göttlichen Geistes würdige Träger des Christenthums geworden. Mancherlei Schicksale, Kämpfe und Leiden, Siege und Triumphe bezeichneten der Kirche verheißungsvollen Anfang, und den Leiden der Bekenner Christi gehen die Siege des Evangeliums über die Völker der Erde zur Seite. — Dieser Inhalt ist also vertheilt und dargestellt. In den Hauptbildern sehen wir, von links nach rechts gehend, die „Bekehrung des Paulus auf dem Wege nach Damaskus" (Agostelgeschichte 9, 3—8), „Petrus, durch seinen Schatten Kranke heilend" (Apostelgesch. 5, 15), „die Ausgießung des heiligen Geistes beim Pfingstfest" (Apostelgesch. 2, 1—4), als Mittelbild über dem Domeingang, — dann „die Steinigung des Stephanus", als des ersten Blutzeugen, der für seine Mörder betend entschläft (Apostelgesch. 7, 56—59), und endlich „den Apostel Philippus, welcher den äthiopischen Kämmerer in den Weissagungen über die Ankunft des Heilandes unterrichtet" (Apostelgesch. 8, 26—39). — Die Predellen und Lünetten sollen anzeigen, daß es Gottes Geist, nicht die eigene Kraft der Apostel ist, welche ihre Thaten gewirkt hat; darum in den Predellen die Darstellung ihrer Verblendung und Schwäche, in den Lünetten die ihrer Erleuchtung und Kraft. Die Predella unter dem ersten Hauptbilde links zeigt „Paulus, wie er, noch als Saulus, die verfolgten Christen ihrer Andacht entreißt und dem Hohenpriester und Rath überantwortet" (Apostelgesch. 8, 3), die Lünette „den das Evangelium verkündenden Apostel" (Apostelgesch. 9, 20). In gleicher Weise geben Predella und Lünette des nächsten Bildes Zeugniß von der Schwäche und Macht des Petrus; dort wird er, „auf dem Meere wandelnd und von

plötzlicher Furcht ergriffen, nur durch des Heilandes helfende Hand vom Ertrinken gerettet" (Matth. 14, 28—31) und „verläugnet daneben den Herrn vor der Thürhüterin und den Knechten des Hohenpriesters" (Joh. 18, 16—18 und 25—27); hier aber „ruft er, mit göttlicher Kraft ausgestattet, die christliche Wittwe in Joppe, Tabea, in's Leben zurück (Apostelgesch. 9, 40). Die dritte Predella unter dem Tod des Stephanus (denn das Pfingstfest hat weder Predella noch Lünette) vergegenwärtigt den verzweiflungsvollen Tod der Sünder durch „das brennende Sodom, aus dem Gott nur den gläubigen Loth mit den Seinen errettet" (1. Mos. 19, 1—25), während in der Lünette sich die Märtyrer und Heiligen, welche die höchsten Opfer der Liebe gebracht haben, in der Anbetung Gottes und Christi vereinigen und ihre Kronen vor seinem Thron niederlegen. Man sieht „das Lamm der Apokalypse", über dem siebengesiegelten Buche auf dem Altar des Neuen Bundes ruhend, von den vier geflügelten Thieren und den vierundzwanzig Aeltesten in weißen Kleidern und mit goldenen Kronen angebetet, wie es die Offenbarung Johannis, Kapitel 4 und 5, beschreibt. — Die vierte Predella schildert „den Aufruhr der Goldschmiede zu Ephesus wider Paulus und seine Gefährten" (Apostelgesch. 19, 23—40), als Zeichen, wie das götzendienerische Heidenthum sich wider die Christus-Lehre auflehnt, — die Lünette „die Erscheinung des Engels, der den frommen Hauptmann Cornelius in Cäsarea an Petrus weist" (Apostelgesch. 10, 3), als Zeichen, wie dem Herrn auch unter den Heiden Gottesfurcht und Rechtthun angenehm sind. — Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß die dritte Predella besser auf der Ostwand an die Stelle der Pharisäer passen und mit dieser letztern Darstellung den Platz tauschen würde. Der Untergang der Verstockten in Sodom steht freilich im Gegensatze zum Tode des Gerechten (Stephanus), den das Hauptbild darstellt; allein wie jenes Bild hier (auf der Südwand) die Reihe der neutestamentlichen Darstellungen in auffallender Art unterbricht, so würde es sich dort (auf der Ostwand) folgerichtig den alttestamentlichen einfügen, und die Pharisäer neben den Goldschmieden die Opposition des Judenthums wider Christus, der Opposition des Heidenthums gegenüber, in consequenter Weise zur Anschauung bringen. — Die allegorischen Gruppen an dieser Wand stellen (zwischen „Pauli Bekehrung" und der „Heilung durch Petri Schatten") „die Sanftmüthigen" unter der Gestalt des guten Hirten, eines ein Lamm liebkosenden Jünglings mit flachem Hirtenhut nebst einem mit einer Taube spielenden Mädchen und einem flöteblasenden Knaben, und (zwischen „Stephanus" und „Philippus") die dar, „die reines Herzens sind"; diese werden durch eine Jungfrauengestalt symbolisirt, welche von einem, eine Lilie tragenden Knaben und einem Engel begleitet

ist, der ihr das Anschauen Gottes erleichtert, indem er ihr das den Kopf umhüllende Tuch vom Gesicht wegzieht. Zu beiden Seiten der Nischen zeigen sich oben, ebenso wie auf der Nordwand, geflügelte Amor- und Psyche-figuren auf schlanken Kandelabern, Blumenguirlanden haltend. Am Piedestal der „Sanftmüthigen" sind Fruchtgehänge und überströmende Füllhörner mit pickenden Vögeln, ein geflügelter Genius, der die Inschrifttafel hält und Hermen mit weiblichen Köpfen, — an dem der „Herzensreinen" gegen einander gekehrte Einhörner und Satyrhermen, als Symbole der Jungfräulichkeit und Lüsternheit, angebracht. — Die Arabesken der Eckfelder neben den Lünetten erscheinen mit Genienfiguren geschmückt, welche Zweige oder Weihrauchgefäße halten; rechts neben der „Anbetung des Lammes" findet sich, mehr zur Lünette mit der „Aufnahme des reuigen Sünders" auf der Ostwand passend, eine ephesische Diana, von emporlangenden Kindern und Centauren begleitet; links aber sitzt, wie trauernd den Kopf auf die rechte Hand gestützt, eine geflügelte Kinderfigur in einem Kranze.

Auf der vierten, der Nordwand, endlich wird das Ende des Irdischen und der Uebergang zum Ewigen, der leibliche und geistige Tod, sowie die leibliche und geistige Errettung beim Jüngsten Gericht geschildert. Die Grundlage dieser Darstellungen bietet zumeist die Apokalypse. Hier erst befindet sich Cornelius in seinem eigentlichsten Element; hier schwelgt er förmlich in neuen Gedanken und Formen, und obwohl meines Erachtens Ernst Förster (a. a. O. V. 291—293), Hermann Grimm (Neue Essays, Berlin 1865, S. 333 flg.), Stern und Oppermann (a. a. O. S. 429—432), v. Blomberg (a. a. O. S. 69—74) und Dr. H. Riegel (a. a. O. S. 201—230), die in dem Preise dieser Schöpfungen übereinstimmen, zu viel sagen, wenn sie behaupten wollen, daß hier in der That, was Ideentiefe, Fülle und Macht der Darstellung betreffe, die höchsten Meister früherer Zeit erreicht, wenn nicht übertroffen seien, so ist sicher doch anzuerkennen, daß wenigstens kein Künstler der Neuzeit sich mit gleicher Kühnheit an diese, in das Gebiet der freidichtenden Malerei gehörigen Stoffe gewagt hat. Wie sehr dem Meister selbst gerade diese Compositionen am Herzen liegen, wird dadurch bewiesen, daß er zuerst darangegangen ist, die flüchtigen Entwürfe zu den Bildern der Nordwand in Riesencartons umzugestalten. Der erst 1865 fertig gewordene colossale Carton zum größten aller Campo-Santo-Gemälde, zum Hauptmittelbilde, welches das Centrum der ganzen Darstellung der letzten Dinge bildet und „Christus als Weltenrichter mit den klugen und thörichten Jungfrauen", den Repräsentanten der Guten und Bösen, nach Matthäus 25, 1—13, versinnbildlicht, zeigt, wie auch schon der mäßig große Hülfscarton dazu, mehrfache wichtige Veränderungen

gegen den ersten Entwurf. Die oben schwebende Engelschaar ist figurenreicher und überhaupt anders geworden, und man sieht in der Gruppe der thörichten Jungfrauen die fünfte, aufgewachte, nicht mehr verzweifelnd die Hände ringen, sondern, sei es zur Flucht, oder zu einem verspäteten Versuch, noch jetzt ihrer Lampe Nahrung zu geben, sich eilend entfernen.*) Die ganze Composition ist folgende. Im Strahlenglanze über dem Gewölk eines sternhellen Nachthimmels erscheint der Heiland als Bräutigam, die rechte Hand zum Segnen ausgestreckt, die linke zur Verwerfung erhoben; geflügelte Engelköpfchen sind seiner Füße Schemel; mit Saitenspiel und Weihrauchspende lobpreisende Engel schweben zu seiner Rechten; zu seiner Linken aber steht der Engel des Gerichts mit Schwert und Wage, neben welchem der Engel mit dem Buche des Lebens auf Wolken sitzt. Die klugen Jungfrauen, fünf anmuthige, bekränzte, bräutliche, mit Ausnahme Einer, die in tiefster Bescheidenheit das Auge senkt, froh aufblickende Gestalten, sind zur Linken (vom Beschauer aus betrachtet) bereit, den Bräutigam mit ihren hellbrennenden Lampen zu empfangen; drei davon knieen oder stehen vereinzelt, während zwei andere sich, theils sitzend, theils knieend, zu einer besondern Gruppe verschlingen. Ihnen gegenüber liegen rechts die in tiefen Jammer versunkenen fünf thörichten Jungfrauen, von Schlaf und Traum berückt, in rettungsloser Erschlaffung, ohne Brautkranz und Lampe umher; nur Eine, wie wir schon gesehen, steht aufrecht im Hintergrunde ganz rechts. Weder eine Predella noch eine Lünette begleiten dieses, eine ganz neue Auffassung des Jüngsten Gerichts darbietende Bild; vielmehr erscheinen in den Arabesken der beiden obern Zwickelfelder blos zwei gegeneinander schwebende, geflügelte Genien in Kindergestalt mit Kreuz- und Marterwerkzeugen.

Zur Rechten des beschriebenen Hauptbildes reihen sich die Scenen des Zornes und der Strafe, zur Linken die der Hoffnung und des Heils an; und zwar stellt zunächst das Mittelbild auf der äußersten Rechten den Untergang des Fleisches in den, das Menschengeschlecht erbarmungslos vernichtenden „vier apokalyptischen Reitern“ dar, der Pest auf dürrem Steppenroß mit dem pfeilentsendenden Bogen in der linken Hand und der Krone auf dem Haupt, — dem Hunger mit der Goldwage und dem wie rechnend erhobenen Finger („Ein Maaß Weizen um einen Groschen und drei Maaß Gerste um einen Groschen!“), — dem Krieg, helmgeschmückt, ein Schwert mit beiden Händen schwingend, — und dem Tod, der mit der Sense das letzte Leben wegmäht (Offenb. Joh. 6, 2—8). Das innere Rechtsmittelbild zeigt die Verdammniß der Welt- und Sinnenlust in der „Zerstörung des mystischen

*) Vgl. v. Blomberg, a. a. O. S. 72.

Babylon" unter der Gestalt der Hure auf dem siebenköpfigen Thiere (Offenb. Joh. 17 und 18), das Mittelbild der äußersten Linken dagegen „die Auferstehung der Todten am Jüngsten Tage" (Offenb. Joh. 20, 12 und 13), und das innere Linksmittelbild die Vereinigung der Auserwählten zum Reiche Gottes im himmlischen Frieden, den Sieg der Guten in der „Gründung des himmlischen Jerusalem" (Offenb. Joh. 21). Unter der Gestalt einer hehren, die Siegesfahne des Kreuzes tragenden, königlichen Jungfrau, einer geschmückten Braut, wird dieses Symbol der Wiederkehr einer paradiesischen Zeit von den Engeln der zwölf Stämme zu dem in Trauer versunkenen, in Demuth und Schmerzen harrenden Menschengeschlecht herabgetragen, welches durch einen Greis, eine Frau, einen Jüngling und zwei Kinder repräsentirt ist. Zwölf Engel mit Mauerkronen auf dem Haupt umschweben die Braut und verkünden den Beginn einer neuen Zeit; in wenigen großen Linien der Ferne, in einem „traumhaft doppelten Horizont, der mit der Wirklichkeit nichts mehr gemein hat",*) ist der „neue Himmel" und die „neue Erde" angedeutet, die Johannes nach den Worten der Offenbarung, Kapitel 21, Vers 1 und 2, sah. Die Kinder sind es, welche die himmlische Erscheinung zuerst gewahren; sie rütteln ihre Eltern aus dem dumpfen Verzagen auf, und hinten nahen auf zwei Schiffen die Erdenkönige über dem ruhigen Meeresspiegel, ihre Herrlichkeit und ihren Glanz der Himmlischen anbetend entgegenzutragen.

Im Bilde von der Auferstehung der Todten fesseln zumeist die Gruppen der aus ihren Gräbern Aufsteigenden. Vertrauensvoll blicken die Gerechten zum Himmel empor und vereinigen sich zu seliger Umarmung; ein Ehepaar sieht sich und sein frühverlorenes Kind wieder; zwei ganz links aufrecht stehende Gestalten schauen wie verklärt anbetend und in felsenfester Gewißheit der ihrer harrenden Seligkeit zum Gerichtsengel auf, der ernst herabblickend, mit noch gesenktem Richterschwert in der Rechten und noch geschlossenem Schuldbuch im Schooße auf hohem Felsen in der Mitte ruht. Hier taucht das gramgefurchte Haupt eines irdischen Dulders aus der Grube empor, und sehnsuchtsvoll, nach ewiger Erlösung ringend, haben sich die Hände dieses Geprüften vor seinem Angesicht gefaltet; dort richtet mit milder Geberde der Engel der Gnade einen reuevollen Sünder tröstend auf. Andere dagegen, die Bösen, denen die rechte Seite des Bildes zugewiesen ist, möchten den Augenblick des Erwachens bei ihrer angstvollen Zerknirschung noch hinausschieben; hier werfen sie sich in verzweifelndem Schmerze zu Boden, dort brütet ein sitzender Greis dumpf vor sich hin, da preßt ein rückwärts an einen Felsen gelehnter Jüngling die linke Hand qualerschöpft

*) S. v. Blomberg, a. a. O. S. 71.

gegen seine Stirn, und hinter dieser Gruppe findet sich eine Andeutung des Höllenrachens mit aus der Ferne beutelauernden Dämonen. Die letzteren hat jedoch der Meister bei Ausführung des Cartons fortgelassen und hierdurch, wie Hermann Grimm betont, der Ungewißheit dessen, was uns drüben erwartet, zugleich aber auch der allen Menschen instinktiv innewohnenden Hoffnung auf eine, wenn auch unverdiente, ewige Versöhnung Ausdruck geliehen. „Selbst bei denen", sagt er, „die angstvoll sich wieder zu Boden stürzen, — — ist (nun) nicht (mehr) angedeutet, daß sie ewiger Vernichtung entgegeneilen, sondern es kann die Verzweiflung die sie fühlen, ebenso gut der letzte Moment der Qual sein, und im nächsten Augenblick auch über sie der Friede ausgegossen werden, dessen die Anderen bereits theilhaftig wurden." Für die Richtigkeit dieser Interpretation scheint auch der Umstand noch einen Anhalt zu bieten, daß die Engelsgestalt, welche den Reuigen tröstet, in die Mitte zwischen die Verklärten und Zerknirschten gestellt ist; diese Mittelgruppe betrachtend, fragt man sich unwillkürlich: kann nicht, was dem Einen hier geschieht, auch den Uebrigen noch werden? — Auch ich halte daher die Correktur des ersten Entwurfs, d. h. das Fortstreichen des Höllenspuks in dieser Composition, für ein signifikantes Zeugniß, wie Cornelius am Ende seines Wirkens zu einer immer geistigeren und tieferen Auffassung der überweltlichen Dinge, der er sein Leben lang nachgestrebt, gelangt ist. Er will, trotz aller mannhaften Gläubigkeit, den Beschauer durch die wenig fruchttragenden Bilder höllischer Verdammniß und Teufelsqual auf diesem, den ersten Blick in die Ewigkeit eröffnenden Bilde nicht schrecken; er will vielmehr unser Gemüth durch das einzige Mittel, das uns sicher dem Himmel verbündet, durch die Zuversicht auf die Unendlichkeit der göttlichen Gnade, der kein Ding unmöglich, beruhigen.

Die Darstellung vom Untergang Babels zeigt uns die babylonische Hure halb entblößt und aufgelösten Haares mit dem geleerten Wollustbecher am Boden niedergestürzt vor den Thoren der sündigen Stadt über dem Drachen, dessen sieben kronentragende Häupter auf langen Hälsen sich zischend gegen sie emporrecken. Um sie her liegen die Leichen ihrer Anhänger, die sich selbst den Tod gegeben, während das Feuer hinten ihre Paläste bereits zerstört, und die Könige der Erde sowie die reichen Kaufherrn jammernd auf die Zerstörung herabschauen. Ein mächtiger, geharnischter Engel mit flammendem Schwerte zeigt, auf einem Felsvorsprung stehend, dem mit Griffel und Buch hinter ihm knieenden Dichter der Apokalypse Johannes den Fall der großen Stadt Babylon, indem er den linken Arm darnach ausstreckt.

Auf dem Bilde der vier Reiter endlich muß neben diesen furchtbar

großartigen Gestalten noch besonders auf den „wilden Strom von Todten und Todgeweihten (v. Blomberg a. a. O. S. 70)" aufmerksam gemacht werden, der sich in fruchtloser Angst und vergebens nach Rettung ringender Vernichtungspein unter den Hufen der Rosse wie niedergemäht dahinwälzt, sowie auf den wirren Knäuel der ewig verlorenen Seelen, welche ganz hinten rechts „wie Nebelgewölk", das die Hölle vor sich herscheucht, den Reitern mit verzweiflungsvoll ausgestreckten Armen, gleich Mücken dem Lichte folgend, durch die Luft zieht. Ein grausigeres Bild der absoluten letzten Zerstörung giebt es wohl nicht; aber Anklänge an das, was Cornelius hier geleistet, bietet allerdings die früher entstandene Hunnenschlacht Kaulbach's.

Von den Predellen auf dieser Wand, die nach der offiziellen Erklärung keinen engern Bezug auf die darüber befindlichen Mittelbilder haben, vielmehr nur unter sich eine fortlaufende Reihe bilden sollen, ist schon früher im Allgemeinen gesprochen worden. Sie schildern nach Matthäus 25, 34—40 („Wahrlich, ich sage euch: was ihr gethan habt Einem unter diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir gethan") die Werke der thätigen Liebe und Barmherzigkeit, um an die Wege zu mahnen, die in das Himmelreich führen. Vorgestellt wird insbesondere, in ansprechend bedeutungsvoller Entgegensetzung rein menschlicher Vorgänge gegen den übermenschlich-erhabenen Inhalt der Hauptbilder, „die Pflege der Kranken und das Begraben der Todten" unter der Auferstehung der letztern, — „das Speisen der Hungrigen und das Tränken der Durstigen" unter dem himmlischen Jerusalem, — „das Bekleiden der Nackenden und Beherbergen der Fremden" unter der babylonischen Hure, — und endlich „das Besuchen der Gefangenen, das Trösten der Traurigen und das Zurechtweisen der Verirrten" unter den apokalyptischen Reitern. Diese anspruchslosen Compositionen verdienen namentlich auch um deshalb die höchste Anerkennung, weil sie, obwohl ihrem naiven Inhalt nach sehr nahe an das Gebiet der Genremalerei streifend, doch der hier vorliegenden Aufgabe einer großartigen monumentalen Darstellung nichts vergeben. — Die Lünetten stellen, von rechts nach links gehend, mit Bezug auf die darunter befindlichen Bilder, Folgendes dar: 1) „sieben Engel gießen die Schalen des göttlichen Zornes auf die Erde und ihre Gewässer, in das Meer, die Sonne und die Luft aus" (Offenb. Joh. 16); — 2) auf einer Wolke sitzend, blickt der gekrönte „Christus mit der Sichel" in der Hand traurig auf die Erndte der Missethat herab; neben ihm fordert ihn ein Engel zum Beginn des Strafgerichts auf, ein zweiter schwingt ergrimmt die Sichel, ein dritter steht im Begriff, Feuer hinabzuschleudern (Offenb. Joh. 14, 14 u. flg.), ein vierter zur Linken des Heilandes hält den Mühlstein in den Händen, durch dessen Wurf in's Meer

die Verwerfung Babylons ausgedrückt wird (Offenb. Joh. 18, 21); — 3) „Satan in Gestalt einer Sphinx mit scharfen Klauen und langringelndem Drachenschweif wird durch einen Engel, der den Schlüssel zum Höllenabgrund und die Kette, womit der Böse gefesselt werden soll, trägt, niedergeworfen" (Offenb. Joh. 20, 1—3), während links davon ein anderer Engel dem Apostel Johannes, von einer Wolke niederschauend, das neue Jerusalem zeigt (Offenb. Joh. 21, 2); — 4) endlich „Gott, vor dessen Angesicht Himmel und Erde fliehen, auf dem Thron mit den vier Thieren der Apokalypse, und zu beiden Seiten je zwei Engel mit Posaunenschall die Todten aus ihren Gräbern rufend" (Offenb. Joh. 4, 6—8 und Ezechiel 1).

Die allegorische Gruppe zwischen der babylonischen Hure und den vier Reitern bezeichnet „die Seligkeit der um der Gerechtigkeit willen Leidenden" durch eine gebeugte Greisengestalt, der ein Engel die Kette von Hand und Füßen löst, während ein anderer ihr die Palme des Sieges darreicht; zwei sitzende Engelchen tragen die Postamentsinschrift. Die zweite Colossal-Gruppe der Nordwand zwischen der Auferstehung der Todten und dem himmlischen Jerusalem endlich stellt „die Seligkeit Derer dar, welche hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit": eine hehre Frauengestalt erhebt Blick und Hände gen Himmel und wird von einem kleinen Genius begleitet, der ein überströmendes Füllhorn hält und sich mit dem rechten Elbogen auf ihren Schooß stützt, während ein hinter ihr auf einem Postament stehendes kleines Mädchen seine Arme um ihren Hals schlingt. Eine weibliche Tritonenfigur trägt die Inschriftstafel, und an den Ecken des Piedestals sind Chimären, Satyrmasken und Früchte angebracht, die wohl nur als freies Phantasiespiel gelten können. Die Widderköpfe an den obern Ecken des Piedestals zur erstbeschriebenen Gruppe deuten dagegen nach v. Blomberg (a. a. O. S. 72) auf Opfermuth und Geduld hin. Der Felderschmuck neben den Lünetten und die Nischenumgebung endlich sind, wie schon gesagt, mit den Ornamenten auf der gegenüberliegenden Südwand völlig übereinstimmend.

Die sämmtlichen Entwürfe zu den Fresken der Friedhofshalle in Berlin sind nach den ersten vier Original-Zeichnungen des Meisters von Julius Thäter in großem Format gestochen und 1846 bei Georg Wigand in Leipzig auf elf Blättern herausgekommen. — Die relativ-außerordentlichen Vorzüge aller dieser Compositionen werden uns dann erst klar, wenn wir sie etwa mit den ähnlichen Darstellungen Schnorr's in seiner „Bibel in Bildern" vergleichen, die freilich im Alten Testament Vortreffliches bieten, im Neuen dagegen zum größten Theil, namentlich auch was die Wiedergabe des Heilandes selbst anlangt, höchst ungenügend, ja geradezu ärmlich ausgefallen sind. Wenige, gewiß unwillkürliche Anklänge an Rafael und sogar

an Kaulbach abgerechnet, findet sich in Cornelius' Riesenwerk eine Originalität, die beinahe ganz frei von allen conventionellen Formen ist und sich mit einer Tiefe der Empfindung, einer Lebendigkeit der Auffassung durchdrungen hat, welche die bekannten und meist schon hundertfach dargestellten Gegenstände uns wie völlig neu erscheinen läßt. Ein staunenswerther Reichthum der Phantasie offenbart sich in diesen mannigfaltigen Scenen, Gestalten und Charakteren. — Nur in technischer Beziehung lassen sich allerdings, wie bei allen Cornelius'schen Werken, mancherlei Ausstellungen erheben, die sowohl den ganzen Bau mancher Compositionen, wie den Zug einzelner Linien, die Verhältnisse und Gruppirungen der Massen betreffen. Gehen wir, von diesem Gesichtspunkt aus, die Bilder noch einmal genau durch, so darf meiner Ansicht nach, obwohl allerdings in den ausgeführten Cartons recht viele Härten und Flüchtigkeiten der Original-Zeichnungen vermieden sind, und überdies mancher ganz neue, sehr glückliche Gedanke hier noch eine Stelle gefunden hat, vor Allem doch nicht verschwiegen werden, daß fast auf allen Darstellungen die vielen sehr verzeichneten Füße und Hände auffallen, wovon die letztern z. B. nicht eben selten wie aufgeblasene Handschuhe aussehen. Dann ist es eine Eigenthümlichkeit der Colossalgruppen, welche sonst im Allgemeinen nach der unserm Meister besonders geläufigen plastischen Behandlungsweise vorzüglich gelungen sind*), daß der Schmuck an den Piedestalen geflissentlich antiken Motiven entlehnt ist, welche mit dem durch die Gruppen dargestellten christlich-ethischen Inhalt fast immer nur mittels des argumentum e contrario in Zusammenhang stehen. Hierin wird man indessen vielleicht weniger einen Fehler, als eine Curiosität, ja selbst ein nur heute besonders fremdartig erscheinendes, bewußtes Anlehnen an die Vorbilder ältester christlicher Kunst zu erkennen haben, wodurch aber freilich dem Gesammteindruck, der doch für unsere Anschauungsweise und nicht für die vergangener Jahrhunderte ein specifisch-christlicher sein soll, Eintrag geschieht. Ich komme auf dieses Bedenken später noch zurück.

Betrachten wir das Einzelne, so findet sich etwa Folgendes zu bemerken. Auf der Ostwand stutzt das Auge in der Lünette oberhalb der „Geburt Christi" über die allgemeine Streckung der Engelskörper, zumal Gott Vater parallel über ihnen seine Arme gleichfalls so weit als möglich auseinanderbreitet. — In der „Geburt" selbst sind die Gestalten der überdies recht ausdruckslosen Maria und der drei Magier zu lang, und im Hin-

*) Dem verstorbenen Rauch imponirten diese Gruppen z. B. so sehr, daß er Cornelius verschiedentlich darum anging, sie ihm zur Ausführung als Skulpturwerke zu überlassen.

tergrunde weist eine Person mit einem seltsam verzeichneten Arm, der in seiner gegenwärtigen Haltung nicht über die Balustrade, sondern durch dieselbe hindurchgehen müßte, nach dem Christuskinde; der Arm ist zu wenig gehoben. — In der Predella („Sündenfall") finden sich höchst übertriebene Körperwendungen; am störendsten zeigt sich dies bei der Gestalt der Eva unter dem Baum, mehr aber noch bei derjenigen der Verführung, worin jedoch durch die seltsame Contorsion des Leibes wohl das Teuflische zu besonderm Ausdruck gelangen sollte. — Während die beiden Colossalgruppen der Ostwand und die übrigen Hauptbilder: „Grablegung", „Gichtbrüchiger", „Ehebrecherin", beinahe in allen Theilen außerordentlich schön und voll der ausdrucksreichsten Züge und Formen sind, zeigt die Lünette („die begnadigten Sünder") über der „Grablegung" wieder sehr eigenthümlich gestreckte Engelfiguren, und die Lünette über der „Ehebrecherin" („der verlorene Sohn") fast durchweg verzeichnete Hände und einen sehr lang gedehnten Christuskopf, wie solcher (z. B. auch beim „Gichtbrüchigen", wo überdies das Gewand des Heilandes sich sehr unschön bauscht) öfters wiederkehrt. — Auf der Predella „Abels Tod" sind Kain's Beine in ihrer Entfernung von einander total verzeichnet, überhaupt die Figuren nicht durchgehends schön, Gott Vater sogar im Gesichtsausdruck abstoßend. — Die Predella „Werkheiligkeit der Pharisäer" enthält zur Rechten einen sitzenden Christus mit im Gegensatz zu den Händen unverhältnißmäßig kleinen Füßen und mit einer sehr unnatürlichen Armbewegung; auch ist die neben dem Heiland sitzende Figur recht steif gerathen. — „Noah's Opfer" (die Predella unter der „Ehebrecherin") stellt häßliche Elephanten zur Schau, wie denn auch die um die Arche herumliegenden Leichname und der in ein seltsam flatterndes Gewand eingehüllte, gleichsam aus einer in der Mitte durchschnittenen Nußschale herausragende Gott Vater keine glücklichen Erfindungen sind.

Auf der Westwand fallen in der Lünette („Fußwaschung") die zwei parallel gestreckten Beine links, der langgestreckte Hals und Oberkörper des hinter Christus sitzenden Jüngers und die enorme linke Hand dessen, dem die Füße gewaschen werden (Petrus), auf. — In der darunter befindlichen, sonst sehr schönen „Erweckung des Lazarus" ist die Stellung des Heilandes etwas gar zu gradlinig, und die überdies wohl zu genreartig componirte Kindergruppe rechts im Hintergrund bringt meines Erachtens nur eine unnöthige Unruhe in das Bild. — In der Predella („Goliath") findet sich rechts ein ganz verzeichnetes Pferd, das namentlich fast alles Hintertheils entbehrt. — Der Colossalgruppe der „Friedfertigen" mangelt meines Bedünkens vor Allem die rechte plastische Ruhe; dann ist der rechte Fuß des Greises viel zu breit, um noch als natürlich gelten zu können. Warum

ferner zanken und streiten sich die beiden Knaben hinter, statt vor dem abwehrenden Alten? Hierdurch hat die ganze Gruppe eine verzwickte Haltung bekommen. Endlich ist auch das rechte Bein des Knaben zur Linken stark verzeichnet. Sehr charakteristisch aber erscheint der Amor oben links, der die Chimära bändigt. — In der „Auferstehungs-"Lünette steht der Auferstehende in Wahrheit gar nicht auf, sondern dreht sich mit unedler Beinschwenkung zum Sarg heraus, der überdies wie eine Badewanne aussieht. Auch stellt sich die Form des aufwärts geschwungenen linken Beines als unmöglich dar; das Unterbein erscheint, selbst wenn man die darauf gepackte Draperie in Gedanken davon abzieht, im Verhältniß zum Oberbein viel zu lang. — Um so schöner ist freilich das darunter befindliche Hauptbild: „Friede sei mit Euch"; nicht blos die Gestalten sind hier sämmtlich sehr gelungen, sondern auch der scharf individualisirte, höchst mannigfaltige Ausdruck der Gesichter erregt alle Bewunderung, wenn auch die Hände des hintersten Jüngers vielleicht etwas zu groß sein sollten. Wahrhaft erhaben ist die Gestalt Christi, die Gruppe zur Rechten rafaelisch zu nennen. — In der Predella hat der links ausgespieene „Jonas" einen auffallend langen Leib. — Die Gruppe der „Barmherzigen" ist schön, doch finden sich am Piedestal riesig lange weibliche Figuren (Kanephoren) mit erstaunlich kleinen Köpfen. — In der Lünette „barmherziger Samariter" fallen dagegen der überaus große Kopf des Esels, die nebst dem dazu gehörigen Aermel unklar gezeichnete rechte Hand des Samariters, sowie die etwas possirlichen Abgehenden (Levit und Priester), namentlich der Priester durch die Bewegung seiner recht großen und merkwürdig geformten Hände, auf. — Im Bilde vom „Jüngling zu Nain" ist nur Christus nicht schön und zu lang; die ausgestreckte Hand erscheint sehr flach, der Kopf zu schmal; auch liegt meines Bedünkens in der, das heilige Werk verrichtenden Figur etwas zu flott Bewegtes. Vollauf muß dagegen die Schönheit der zu den Füßen des Heilandes flehenden Mutter, sowie die Anmuth der Gestalt, welche der Gruppe rechts entgegenschreitet, anerkannt werden. — Die Predella stellt des langen und dabei doch dicklichen „David's Tanz vor der Bundeslade", wohl unwillkürlich, so komisch dar, daß sich Michal's Lachen kaum mehr übel deuten läßt; denn es macht der hüpfende König doch gar zu humoristische Pas. Die Aufgabe ist allerdings ausnehmend schwer, vielleicht unlösbar; aber auch sonst mißfällt mir an der Composition der etwas theatralische Aufputz des Ganzen, sowie die sehr ungraziöse Beinkreuzung und der Gänsehals der Michal.

Auf der Südwand ist zunächst die Lünette rechts („Hauptmann Cornelius") hübsch und einfach erfunden; doch bringen die zwei, zwischen den

beiden Säulen durchrutschenden Figuren die Täuschung hervor, als gehörten ihre Beine nur der Einen an. — An dem darunter befindlichen Hauptbilde „Philippus", das im Allgemeinen eine große Fülle schöner malerischer Motive, namentlich auch vortrefflich gezeichnete Pferde enthält, ist doch die neben dem Wagen wie tänzelnd einherschreitende Jünglingsgestalt zu tadeln. — Der Predella („Goldschmiede von Ephesus") fehlt in dem etwas wilden Durcheinander der einzelnen Gruppen die rechte Eurythmie. — Die Colossalgruppe Derer, „die reines Herzens sind", wäre durchaus schön, wenn nicht den gen Himmel weisenden Knaben ein unbegreiflich wüthender Gesichtsausdruck und Blick verunzierte. An den heidnischen Emblemen des Piedestals, Faunen und Einhörnern, wird sich, wie früher schon bemerkt, jeder stoßen, der dafür hält, daß antikisirende Formen, ganz abgesehen von ihrem Gedankeninhalt, zu denjenigen nicht passen, welche für die Darstellung der jüdisch-christlichen Urgeschichte, nach deren typischen Bedürfnissen, heute verwendet zu werden pflegen. Sofern aber die Bewunderer unseres Meisters diese Stoff- und Formvermischung mit der Absicht, dadurch seinen geistig freien Standpunkt zu bewähren, vertheidigen wollen, könnte man es mit demselben Recht auch als annehmbar erklären, wenn es einem Künstler heute noch beifiele, Christus unter der Gestalt des Orpheus darzustellen, wie die älteste christliche Kunst in den Katakomben Roms dies allerdings gethan hat. Die Licenz des freien Dichtens muß meines Erachtens bei jedem Künstler stets in dem unabweisbaren Gebot ihre Schranke finden, daß der darzustellende Gegenstand wenigstens in seiner ideellen Bedeutung naturtreu wiederzugeben bleibt; sonst ist der absolutesten Willkür Thür und Thor geöffnet. — Auch die daneben befindliche, ausnehmend schön componirte Colossalgruppe der „Sanftmüthigen" hat einen unter den Scenen aus dem christlichen Epos eigenthümlich heidnischen Anstrich. Eine Gestalt, die durchaus dem hellenischen Hermes nachgebildet ist, spielt mit einem Lamm; ein Knabe, der einem Pan gleicht, bläst dazu die Syrinx, und eine Art von Psyche küßt eine Taube, die wie ein junger Falke aussieht; dies ist die allerdings recht idyllische Darstellung der christlichen Sanftmuth! — Die Lünette mit der „Anbetung des Lammes" ist ein unbedeutendes, ganz conventionelles Bild. — Die „Steinigung des Stephanus" zeigt kräftig belebte Gestalten, und der den Tod erwartende Märtyrer ist mit Ausnahme der verzeichneten linken Hand schön und ausdrucksvoll gehalten; dagegen erscheint die Vision, und in derselben namentlich die Christusfigur recht steif, unbedeutend und vernachlässigt. — Auf der darunter befindlichen Predella („Loths Rettung") sind die Fliehenden gut; es stört aber die sich über einige zusammengesunkene Sodomiten hinwerfende lange Gestalt zur Rechten durch die, die

Gruppe wie mit dem Lineal durchschneidenden geraden Linien ihres Contours. — Das große Bild von der „Ausgießung des Heiligen Geistes" enthält in der Originalzeichnung und also auch im Thäter'schen Stich wieder eine ziemlich indifferent ausgeführte Vision. Der Heilige Geist, hier doch die Hauptsache, tritt kaum genügend hervor, sondern verschwindet in der Gewandung Gottes und Christi. Cornelius hat aber auf dem jetzt beendigten Carton diese Vision, sehr zum Vortheil des Ganzen, völlig fortgelassen und auch an den Gruppen der Apostel, die in der Originalzeichnung durch ihre ziemlich gleichmäßige Erhebung der Hände und die dreimal wiederkehrende Streckung des Zeigefingers einen etwas steifen Eindruck machten, wesentlich gebessert. Der auf den Stufen liegende Jüngling mit der phrygischen Mütze und dem Hirtenstab fällt durch eine unnatürliche Körperwendung, namentlich aber durch einen unmöglichen Sitz auf, was um so bedenklicher ist, als man mit der Annahme kaum fehlgreifen wird, Cornelius habe in dieser, sonst hier ganz ungehörig erscheinenden Gestalt ein Symbol der antiken Schönheit bieten wollen, die sich nun auch der christlichen Wahrheit unterwerfen muß. Dagegen sind die Volksgruppen links und rechts im Vordergrund, sowie die Frau mit dem Kinde, die sich über das Geländer lehnt, sehr schön. Gegen die allerdings unwillkürlich auffallende Aehnlichkeit der ganzen Composition mit Rafael's Schule von Athen soll kein Einwand erhoben werden. — Auf der Lünette „Petrus erweckt die Tabea" muß die Gestalt der Horcherin an der Wand mit der in Folge ihrer Stellung fast dreieckigen hintern Linie nicht schön genannt werden, während namentlich die eben erwachende Tabea sehr fein empfunden ist. — Auf dem Hauptbild „Petrus heilt durch seinen Schatten" ist der wunderlich einherschreitende Petrus selbst die am wenigsten ausdrucksvolle Figur, und die weibliche Gestalt, die ganz in der Mitte der Composition einer andern in den Armen liegt, fällt, außer durch die schnurgerade Linie ihres linken Arms, auch noch dadurch auf, daß sie in der Taille gleichsam umgedreht erscheint. Ausdrucksvoll, aber unschön ist das links hinter dem todten Kinde kauernde Weib. — Die Predella mit „Petri Kleinmuth" führt einen wenig erhabenen Christus vor, der sein linkes Bein in sonderbarer Weise nachschleppt und ausnehmend kleine Füße hat; er kommt wie anmarschirt, um Petrus zu retten; das Gewand des Letztern aber flattert in etwas unnatürlichen Falten-Paketen auf den Meereswogen. — Die Magd auf der daneben dargestellten „Verläugnung Petri" hat einen ganz verzeichneten rechten Arm und erinnert in der eigenthümlichen Schürzung ihres Kleides weit mehr an ein altdeutsches Bürgermädchen, etwa an Gretchen, als an eine Jüdin des

Alterthums. — Die Lünette mit dem „lehrenden Petrus" zeigt in der Gestalt des greisen Zuhörers, welcher, auf seinen Stab gestützt, in der Mitte steht, einen im Elbogengelenk wie gebrochen aussehenden, herabschlotternden rechten Arm. — Die „Bekehrung Pauli" ist höchst seltsam und wild aufgefaßt, obwohl die Kriegergruppen rechts und links entschieden schön und mächtig componirt sind. Man denkt aber bei unbefangener Betrachtung des Bildes weit eher an die Darstellung irgend eines feindlichen Ueberfalls, als an eine Vision, welche Bekehrung erzeugt. Ueberdies erscheint Christus oben in der Art, wie er seine Arme ausstreckt, so, als käme es ihm darauf an, das sich überschlagende Pferd noch geschwind vor dem Sturz zu wahren. Auch macht die ausgespreizte Zehe der fliehenden Figur links eine etwas komische Wirkung. Meiner Meinung nach ist in dieser Composition Alles einigermaßen übertrieben; weniger Ausdruck wäre mehr gewesen. — Die darunter befindliche Predella: „Saulus als Christenverfolger", erscheint nicht bedeutend; Saulus selbst ist sehr häßlich, die Gestalten der Römer und des Hohenpriesters aber sind recht charakteristisch.

Auf der Nordwand endlich enthält die erste Lünette rechts: „Engel mit den Schalen des Zornes" ein gewiß nicht schön zu nennendes Durcheinander von fast ausnahmslos verrenkten Gestalten. — Die Großartigkeit der „apokalyptischen Reiter" bedarf dagegen keines weitern Commentars, und hier läßt man sich selbst die Kraßheit einzelner Formen, um des Gedankens willen, gefallen. — In der darunter befindlichen Predella sind die sämmtlichen Gestalten von Thier und Menschen in der Darstellung ganz rechts („Verirrte zurechtgewiesen") stark verzeichnet. — Die Form der Gruppe von den „um der Gerechtigkeit willen Verfolgten" erscheint im Ganzen zu gethürmt, enthält aber im Einzelnen manches Schöne. Auffallend ist der sehr colossale und fleischige Arm der sonst so abgehärmten Greisengestalt. — Auf der Lünette links daneben ist „Christus mit der Sichel" eine recht unbedeutende, beinahe an einen Kartenkönig erinnernde Figur, und der Engel rechts in ein allzufaltiges Gewand gehüllt. Dagegen muß wiederum der mächtige Ausdruck des nach Christus zustrebenden Engels zur Linken, obwohl er gar nicht schön ist, anerkannt werden. — Auf dem Hauptbilde der „Babylonischen Hure" mischt sich sehr Gelungenes und Häßliches bunt durcheinander. Die Beine des Engels mit dem Schwerte stehen, wie sie gezeichnet sind, mindestens zehn Schritt auseinander. Die zur Linken hingestreckte Gestalt der Hure mit dem geleerten Kelch ist schön, allein die hinter ihr befindlichen Schlangen-, Schweins- und anderen Teufelsköpfe des Ungeheuers sind von krasser Häßlichkeit, sowie von verwirrender Unklarheit der Formen und Linien,

wogegen wieder die Gruppe der Todten rechts nur sehr schön und wirksam genannt werden kann. — In der Predella zeigen sich zum Theil unnatürlich lange Gestalten, chinesische Füßchen und ganz rechts ein unmöglicher Esels-hals. — Auf dem großen Hauptmittelbilde der Wand „Wiederkunft des Heilandes", ist die Gewandung des überdies steifen und ausdruckslosen Christus nicht schön drapirt; die letzte der thörichten Jungfrauen macht eine wunderliche Körperwendung, und die erste, gerade unter dem Heiland knieende kluge Jungfrau, erscheint sehr geziert, die beiden Engel rechts unschön und theilweis verzeichnet; im Allgemeinen aber bieten die Gruppen der Jungfrauen des Ausgezeichneten und wahrhaft Ergreifenden mancherlei. — In der Lünette, wo „Satan gefesselt" wird, erregt der sichtbare Fuß des Engels zur Linken Bedenken. — Die Gestalt der Braut auf dem „himmlischen Jerusalem" ist höchst colossal und dennoch von außerordentlicher Anmuth. Ueble Beine aber haben der Engel rechts und die erste Gestalt rechts in der Gruppe zur Linken. Die sonst sehr poetisch wirkende Composition bildet überdies eine etwas verwickelte und seltsam aufeinandergethürmte Gruppe, welche die ganze rechte Seite des Bildes, der linken gegenüber, auffallend vollgepackt erscheinen läßt. — Darunter zeigt die Predella, außer mehrfachen Verrenkungen, ein wohl etwas gar zu lustiges Gastmahl, das mehr an Horaz, als an die „Speisung der Hungrigen" erinnert. — In der Colossalgruppe der „nach der Gerechtigkeit Hungernden und Dürstenden" fallen die allzu parallel aufgehobenen Hände der Hauptfigur und manche andere wenig schöne Linien auf. — Die Lünette mit den „Posaunen des Jüngsten Gerichts" bringt theilweis häßliche Thiergestalten und rechts vorn einen ganz verdrehten Engel. — Die „Auferstehung der Todten" würde von schönster Wirkung sein, wenn nicht die klosartige Form des Felsens, worauf der Gerichtsengel ruht, das Auge abstieße. An dem Engel selbst bilden Flügel und Arme übereinanderstehende, umgekehrte Ecken, die den Blick beleidigen. — Die Predella endlich: „Kranke gepflegt" 2c., wäre nur zu loben, kämen nicht auch hier einige unnatürlich lange Gestalten vor.

Es kann nun wohl die Frage entstehen, ob nicht die Wirkung der tiefsten Absicht des Meisters, auf den vier Wänden des Campo Santo den Gesammtinhalt des Christenthums darzustellen, dann erst völlig hervortreten würde, wenn das projektirte Gebäude vollendet, und die Malereien darin a fresco ausgeführt wären? Darauf aber ließe sich mit der Gegenfrage antworten: wie würden sie ausgeführt worden sein? Die hohe Vortrefflichkeit der Cartons bürgt immer noch nicht für ein glückliches Gelingen der Fresken. Vielleicht sind wir durch die Nichtausführung vor einer Wiederholung des abschreckenden Colorits in der Ludwigskirche bewahrt geblieben; vielleicht also ist auch hier nach Hesiod's Ausspruch die Hälfte mehr als

das Ganze.*) — Jedenfalls aber hat die Nichtrealisirung des großen Werkes für die Würdigung des Künstlers als Menschen mehr gethan, als Diejenigen je vermuthet, welche (vielleicht nicht ohne die Absicht, hierdurch zu Kaulbach's Gunsten zu wirken) mitgeholfen haben mögen, die Ausführung zu hintertreiben. Nicht ein Wort des Grolls oder Neides ist dieserhalb jemals über die Lippen unseres Cornelius gekommen, obwohl die kühnste und liebste Hoffnung seines Lebens ihm auf diese Weise zu nichte gemacht worden ist. Welche schönere und festere Bürgschaft für die lautere Erhabenheit seines ganzen Wesens könnte es geben! Als einen ächten, gottbegnadigten Künstler hat er sich hierdurch bewährt, — als den auf der Menschheit Höhen wandelnden Dichter, an den die Misère der Alltagsgeschöpfe nicht hinanreicht, — als einen wahrhaft großen Menschen unter unzählig vielen Kleinen. Mit immer gleicher Liebe schafft er fort an seinem Werke bis zum letzten Athemzuge, unbekümmert um den Beifall oder das Mißfallen der Menge; es kann ihm nicht verleidet werden, denn er schafft um Gottes und nicht um der Menschen willen.

Auch zu dem neben dem Campo Santo projektirten Dome hat Cornelius bereits einen bis jetzt nicht gestochenen Entwurf für das Chornischenbild gefertigt. Es stellt, für eine 90 Fuß hohe, halbkreisförmige und gebogene Fläche bestimmt, „die Erwartung des jüngsten Gerichts" dar. Begonnen wurde der Entwurf 1853 in Rom und 1856 zu Berlin in einem 4 Fuß 8 Zoll breiten und 5 Fuß 5 Zoll hohen Carton in Deckfarbe ausgeführt, der, wie die Cartons zum Campo Santo selbst, Eigenthum des preußischen Staates und im Hause des Meisters zu Berlin ausgestellt ist. — Christus in weißem Gewande auf Goldgrund, sitzt, umgeben von Engel-

---

*) Die Cartons zu den Campo-Santo-Bildern sind in folgender Reihe entstanden: 1846 „Die apokalyptischen Reiter" (auch 1849 gestochen und dann im Stich verbessert von Thäter 1863; kleiner Umriß davon in Förster's Deutscher Kunstgeschichte, V. 291); 1847 Predella zu den apokalyptischen Reitern „Gefangene besucht, Traurige getröstet und Verirrte zurechtgewiesen"; 1847 Lünette dazu „Engel mit den Schalen des Zorns"; 1848 Gruppe „Selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit;" 1848 Predella „Hungrige gespeist"; 1849 „Die Ankunft des neuen Jerusalem" (in Holz geschnitten von Unzelmann in der Decker'schen Prachtausgabe des Neuen Testaments, Berlin 1851); 1849 Lünette dazu „Fesselung des Satans" (in Holz geschnitten ebendaselbst); 1851 „Die Auferstehung der Todten"; 1851 (?) Gruppe „Selig sind, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden"; 1852 „Die babylonische Hure"; 1857 Predella dazu „Nackte bekleidet ꝛc."; 1857 Lünette dazu „Christus mit der Sichel"; 1859 bis 1860 Lünette zur Auferstehung „Posaunen des Jüngsten Gerichts"; 1860—1861 Predella dazu „Todte bestattet ꝛc."; 1862—1863 „Die klugen und thörichten Jungfrauen"; 1863—1865 „Friede sei mit Euch"; 1865—1866 „Die Ausgießung des Heil. Geistes."

köpfen, — die Engel des Gerichtes und der Engel mit dem Lebensbuche zu seinen Füßen, während über ihm mehrere Engel mit Marterwerkzeugen knieen, — auf dem Throne Gottes, seine Hände halb zum Richter-, halb zum Segensspruch erhebend. Links neben ihm, prophetisch auf ihn hinzeigend, steht Johannes der Täufer, der ihn als den gerechten Richter verkündet hat, und zur Rechten bittet Maria mit gesenktem Blick beim Sohn um Gnade für die Sünder. Demüthig legen die Könige (die Aeltesten der Offenbarung Johannis Kap. 4, V. 10 u. 11) ihre Kronen zu den Füßen des Heilandes nieder; die Märtyrer und Bekenner, in einer Reihe zu beiden Seiten sitzend, halten ihm die Palmen ihres Sieges entgegen; hinter ihnen folgen die Apostel und Erzväter, deren jeder die Wiederkunft des Herrn mit individuell charakteristischem Ausdruck der Empfindung begrüßt. Dies ist der obere Theil des Bildes. — Unterhalb der Gerichtsengel, die auf das Zeichen zum Gerichtsanfang warten, welchen sie durch Posaunenschall zu verkünden haben, erscheinen in größerer Breite, losgelöst von der im obern Bildtheile herrschenden strengeren symmetrischen Gebundenheit der Composition, in sechszehn Gestalten die Vertreter der alten christlichen Kirche, Kirchenväter und Heilige bis auf Gregor I. herab. In der Mitte lagern die Anachoreten, ernstsinnend und in sehnsuchtsvollem Schweigen. — In der untersten Abtheilung des Bildes endlich, die Erde darstellend, zeigt sich ein Altar, zu dessen beiden Seiten der König Friedrich Wilhelm IV. und die Königin Elisabeth von Preußen nebst ihrem Haus- und Hofstaat im frommen Gebet knieend zu den himmlischen Heerschaaren aufschauen. Auch hier indessen, unter diesen der unmittelbarsten Gegenwart angehörigen Gestalten, wobei freilich die Hofherren mit weißen Cravatten und Uniformen unwillkürlich ein kritisches Lächeln hervorrufen, fehlt es nicht an mancherlei nur symbolischen oder kirchlich-traditionellen Gestalten. Eine mit am Altare knieende Mutter lehrt den an sie angelehnten Knaben beten, indem sie ihn auf des Königs Beispiel verweist; zu beiden Seiten der Knieenden steigen Engel auf und nieder; rechts schaut Michael, in voller Rüstung mit dem Schwert hinter dem Gerichtsengel mit der Wage herabschreitend, erwartungsvoll zum Herrn auf, und links ihm gegenüber leitet, neben andern Himmelsboten, die vor der Schlange der Verführung schützen und edles Streben lohnen, der Arm eines rettenden Engels einen verloren gewesenen Jüngling als reuigen Sünder aufwärts in den Himmel. Ein Engel mit der Palme des Ruhmes, ein zweiter mit dem Friedensölzweig, ein dritter mit der Dornenkrone und ein vierter mit einem Füllhorn voller Aehren und Trauben, dieser Letztere dem Altar am nächsten, deuten wohl auf das Leben und Wirken des Königs hin. —

Auch in diesem Bilde, das voll herrlicher Einzelheiten ist, herrscht trotz

streng ritualer Form weit mehr der Geist der Milde und ruhiger Gnadengewißheit vor, als in dem „Jüngsten Gericht" der Ludwigskirche. Dennoch aber vermag es in seinem Gesammteindruck das ästhetische Bewußtsein kaum zu befriedigen; denn es fehlt der Darstellung sowohl die Glaubwürdigkeit des Gedankens als die Möglichkeit des Vorgangs. Im Grunde hat Cornelius nur malen wollen, wie König Friedrich Wilhelm IV. das Jüngste Gericht sich vorstellte, und wie er es erwartete. Da die Erwartung stets etwas rein Subjectives ist, so bedurfte sie, wie E. Förster (a. a. O. V. 295) mit Recht hervorhebt, nothwendiger Weise eines Trägers, der eben in dem König und seinen Getreuen gefunden war. Durch diese leibhaftige, gegenwärtige Realität wird aber der ideelle Gehalt, die symbolische Bedeutung der im obern Theile des Bildes dargestellten Dinge, auf das Schonungsloseste beeinträchtigt. Das hat die frühere Kunst freilich sehr vielfach auch gethan, — man denke nur an die Donatorengestalten auf unsern alten Heiligenbildern; — allein die heutige wird es kaum nachahmen dürfen, weil dem modernen Publikum diejenige Naivetät durchaus abgeht, welche erforderlich ist, um über das unwillkürlich sich ihm aufdrängende Reflexionsbedenken hinwegzukommen. Uniform, Frack und Krinoline machen Donatorenbilder der Gegenwart völlig unmöglich, und wo ein Kammerherrnschlüssel gesehen wird, da ist es bei unserer heutigen kritischen Stimmung mit dem Gedanken an den Himmelsschlüssel und an verwandte überirdische Dinge aus. Das „Jüngste Gericht" der Ludwigskirche wird oftmals, obwohl es das Gericht mit poetisch-philosophischer Wahrheit wie ein allgegenwärtiges darstellt, als dem modernen Bewußtsein widersprechend bekrittelt, weil die traditionellen Formen und Gestalten, in denen es sich bewegt, den heutigen religiösen Ideen allerdings ferner gerückt sind; die „Erwartung des Jüngsten Gerichts" im projektirten Berliner Dom aber schlägt dem Gefühle der Gegenwart ganz direkt in's Gesicht durch den innerlichen Widerspruch, der im Bilde liegt. Erwartet wird hier nicht das ewig sich erneuernde, ununterbrochen gegenwärtige Gericht, „denn das Ewiggegenwärtige kann man nicht erwarten"*), — erwartet wird das wirkliche Jüngste Gericht, der eine bestimmte Akt, den die Chiliasten namentlich der ersten drei Jahrhunderte nach Christi Geburt dogmatisch formulirt haben, und dieser Akt ist dem heutigen Bewußtsein nur noch unter der Macht der Reflexion zugänglich, während die ihn hier erwartenden leibhaftigen Menschen von unserer Nation und persönlichen Bekanntschaft sind. Was Hermann Grimm in seinen Essays (Hannover 1859 S. 66) dem Bilde vorwirft, es passe nicht in eine protestantische Kirche,

*) Ernst Förster a. a. O. V. 295.

da die protestantische Kirche keine kirchliche Entwickelung im Sinne der katholischen Tradition, sondern nur eine historische kenne, welche der Wissenschaft anheimfalle, und da es ohne Tradition überhaupt keine christliche Kunst, mithin also auch keine protestantische Kirchenmalerei geben könne, — vermag ich nicht zuzugeben, weil ich einerseits die letzte Behauptung nicht für richtig halte (denn auch die protestantische Kirche, wie überhaupt jede Kirche, hat es allerdings mit einem, auch heute noch durchaus lebendigen, traditionellen Glaubensinhalt zu thun, welcher bildliche Darstellungen an sich durchaus nicht ausschließt), und weil ich andererseits der Ansicht bin, das hier in Rede stehende Bild passe weder in eine protestantische, noch in eine katholische Kirche der Gegenwart. Ich theile gern Grimm's Meinung, daß das Bild colossal gedacht sei und durch die Macht seines Totaleindrucks die höchste Bewunderung vor dem Genie des schaffenden Künstlers erzeuge; trotz der Verzeichnungen und Härten, die auch natürlich hier nicht fehlen, staune auch ich mit Stern und Opperman (a. a. O. S. 433—434) den Zug von hoher Weihe an, der im obern Theile des Bildes, der Darstellung der triumphirenden Kirche, unbeschreiblich mächtig wirkt; die hinreißende Begeisterung der Könige, die vor dem Heiland ihre Kronen niederlegen, der meisterhaft individuelle Ausdruck der Apostel, die sich seiner Wiederkunft freuen, die gewaltige Großheit in den Gestalten der Anachoreten, des heil. Augustinus und Gregor's I., die rafaelsche Anmuth in der Figur der am Altar knieenden und ihr Kind beten lehrenden Mutter erscheinen auch mir als hoch zu preisende Einzelnheiten des Bildes; — nichtsdestoweniger aber bleibt es für die heutige Zeit in seiner Grundanschauung ein verfehltes, und dieser Hauptausstellung gegenüber gilt mir selbst die vielfach ventilirte Frage, ob Cornelius recht gethan habe, Luther und die Reformatoren auf dem Bilde fortzulassen, für eine ziemlich müßige. — Daß, wie Dr. Riegel (a. a. O. S. 242) uns versichert, der König selbst die ausdrückliche Bedingung stellte, mit seinem Hause auf dem Bilde zu erscheinen, kann den Künstler nicht entschuldigen; je höher dieser steht, um so mehr wird man von ihm beanspruchen müssen, daß er allein seine Werke vertrete. Und Cornelius ist gewiß der Mann dazu, diesem Anspruch genug zu thun.

Während der Meister von 1853 bis 1856 abermals in Rom, und zwar überaus glücklich in dem schönen Palast Poli an der Fontana Trevi weilte, zeichnete er außerdem 1855 noch ein bis jetzt nicht gestochenes Blatt zu den Nibelungen: „Hagen, der den Schatz der Nibelungen versenkt"*) (s. Nibelungen Noth, I. 19, V. 1174 in der Ausgabe von Dr. Braunfeld). Die

*) Vergl. oben S. 24.

Zeichnung befindet sich in dem zur Zeit im Empfangszimmer der Königin Augusta von Preußen zu Coblenz aufgestellten Rheinlandsalbum, ein erst 1859 gefertigter Carton im Museum zu Antwerpen, und das hiernach in demselben Jahre auf Leinwand mit lasirten Oelfarben gemalte Bild (2' 3¾" hoch und 3' 2" breit) in der Wagner'schen Gemälde-Sammlung (National-Galerie)*) zu Berlin. Ich kann nicht anders, als diese Schöpfung für wenig gelungen erklären. Auf steilem Uferrand am Rhein steht in unschön Cornelius'scher Weise die Beine weit auseinander spreizend, etwa dem Koloß von Rhodus vergleichbar, Hagen und herrscht einem vor ihm kauernden Knecht, der mit einem turbanartigen, blauen Tuch um den Kopf nach ihm umschaut und den Schatz der Nibelungen in einem plumpen, viereckigen, grauen Kasten zwischen den Armen hält, zu, diesen letztern dreien aus den wild bewegten Rheinwogen auftauchenden und danach langenden Wasserjungfrauen — häßlichen, gelblichen Gestalten mit Fischschwänzen — zu übergeben. Hinter Hagen hockt noch eine seltsame Gestalt, die in einem vasenartigen Gefäß vermuthlich den Rest des Schatzes heranträgt. Vorn rechts zerren zwei Wasserjungfrauen eine hammerschwingende, koboldartige Greisenfigur in die Fluth. Hinten links gießt Vater Rhein, nebem dem eine weibliche Gestalt sitzt, die Urne aus. Das Colorit ist denkbarst verwaschen und fahl.

Ferner zeichnete Cornelius im Jahre 1856, angeregt durch Kaulbach's ihn und Andere keineswegs befriedigende Darstellung des gleichen Gegenstandes, eine „schlafwandelnde Lady Macbeth", die jetzt der Kunsthändler Bruckmann in München besitzt, und J. Burger gestochen, der Verlag für Kunst und Wissenschaft zu Frankfurt a. M. herausgegeben hat. Diese unläugbar sehr originelle und bedeutende Arbeit läßt jedoch gleichfalls mannigfache Ausstellungen zu. Zunächst ist damit die erste Scene des fünften Akts in Shakespeare's Macbeth nicht wiedergegeben; denn darnach kommt die Lady, eine Kerze in der Hand, aus ihrem Schlafzimmer, und der Arzt flüstert der Kammerfrau zu, daß er aufschreiben wolle, was sie sage, um hiernächst seine Erinnerung daraus zu ergänzen. Bei Cornelius aber hat die Lady keine Kerze in der Hand, und der Arzt schreibt auch nicht; vielmehr reibt die Erstere nur, der Dichtung treu, sich die Hände, Blut daran glaubend, während die in der Mitte mit der Hand auf einen kleinen Tisch sich aufstützende Kammerfrau gegen den hinter ihr stehenden Arzt eine entsetzte Geberde macht, aus der, ganz gegen Shakespeare, blos die Frage herauszulesen ist: „Soll ich das Zimmer verlassen?" Hierauf antwortet der Arzt, indem er seine Rechte der Fragerin auf die Schulter und den Zeige-

*) Katalog-Nummer 38.

finger der Linken an seine Lippe legt, die Lady zugleich scharf beobachtend: „Still“, wovon im Drama gleichfalls kein Wort steht. Mag man nun auch diese Licenzen dem freidichtenden Maler gern einräumen, andere erheblichere Bedenken werden deshalb doch noch zu Recht bestehen bleiben. Zunächst ist die allerdings unzweifelhaft mächtig packende Gestalt der Lady eine durchaus plastisch, aber nicht malerisch empfundene. Sie wandelt daher, gleich einer Statue, nicht gleich einem lebendigen Menschen, obschon der tief verzweifelte Gesichtsausdruck und das wild krampfhafte Blutabreiben der Hände meisterhaft dargestellt sind. Diese Lady mit ihren weit aufgerissenen Augen macht überdies vielmehr den Eindruck einer wachen, desperaten Wahnwitzigen, als einer im Schlafe von ihrem Gewissen gepeinigten Nachtwandlerin. Unter allen Umständen ist sie aber als eine wahrhaft erhabene, tragische Gestalt anzuerkennen. Das blos auf dem rechten, mäßig vorschreitenden Bein einigermaßen fest anliegende, sonst um die kräftigen und wohl modellirten Glieder der Heldin faltig pludernde, leichte Nachtgewand, welches von der linken Schulter herabgefallen, sich über dem linken Oberarm, wie von einem Luftzug bewegt, aufbauscht, vor Allem aber der unendlich schmerzliche Ausdruck des Gesichts mit den krampfhaft herabgezogenen Mundwinkeln und den aus ihren Höhlen wild herausquellenden, stieren Augen bilden ein Meisterstück tragischer Gewalt, wie es selbst dem Cornelius in gleicher Vollendung selten nur gelungen ist. Dagegen erkenne ich in der jedenfalls symbolisch zu verstehenden Schlange, die sich von dem nebst Krone und Königsmantel auf dem Tische liegenden Scepter losringelt, ein nicht zu billigendes, blos äußerliches Mittel, den grausigen Effekt der Situation zu verstärken. Von besonders häßlicher Wirkung ist auch noch die Stellung der Hände der Kammerfrau; der Daumen ihrer linken Hand liegt auswärts gebogen auf dem Tisch auf, während der der erhobenen Rechten, ebenso auswärts gebogen, nach hinten weist. So und durch die Haltung beider Arme entsteht ein unschöner stumpfer Winkel, dessen Schenkel durch die fast ganz gerade laufenden Linien von den Daumen-Nagelspitzen bis zum Schneidepunkt der Arme gebildet werden. — An der ausdrucksvollen Gestalt des beobachtenden Arztes, glaube ich, wird Niemand sonst etwas zu tadeln finden, als daß er ganz ohne Noth riesengroß gedacht ist, und seine Beine übermäßig weit auseinander stehen. — Sehr unklar und aphoristisch ist die Lokalität gezeichnet: ein Gemach mit einer doppelstufigen Estrade, worauf ein Tisch mit Bockfüßen steht; hinten zwei Ausgänge mit auf Säulen ruhenden Rundbögen; der Ausgang rechts durch einen Vorhang geschlossen, der links den Blick auf das eben verlassene, scheinbar in einem gewölbten Alkoven stehende Bett der Lady gewährend, zu dem gleichfalls zwei Stufen hinaufführen. Was aber soll der

große, anscheinend hölzerne Einsatz vorstellen, der, aus einem ganz glatten hohen Brett und zwei dicken viereckigen Pfosten bestehend, sich zwischen die Säulenausgänge und den Tisch auf der Estrade einschiebt und ausnehmend unmalerisch wirkt, obwohl an den Pfosten zur Rechten gerade hinter der Lady, die traurige Flächenöde unterbrechend, einige Waffen hängen? Ist der vermeintliche Tisch mit Krone, Scepter, Schlange und Königsmantel etwa ein altschottischer Thronsessel, und bedeuten Brett und Pfosten vielleicht das Gerüst zu einem oben überhängenden, aber nicht mehr sichtbaren Baldachin? Nur in Beziehung auf diese nebensächlichen Theile der Darstellung überragt die Kaulbach'sche Composition die des Cornelius. Das Lokal mit großem, alterthümlichen Kamin, Wandgetäfel, Eingangsthür, Tisch und Lampe giebt bei Kaulbach ein vollständiges, detaillirtes Bild, allein seine drei Personen stehen hinter denen unseres Meisters in der Charakteristik weit zurück, und vor Allem stellt seine wild dahin schreitende Lady nur eine ächt theatralische Art somnambüler Verzweiflung ohne alles wirklich tragische Pathos dar. Im Allgemeinen wirklich höchst malerisch, kommt diese Lady doch durchaus nicht entfernt dem Shakespeare'schen Original gleich, von der die Cornelius'sche, wenn man scharf zusieht, wenigstens die meisten Züge sicher besitzt.

In die fünfziger Jahre fallen auch noch zwei Wiederholungen von Campo-Santo-Bildern zu besonderen Zwecken. 1851 malte Cornelius in Oel die Gruppe: „Selig sind, die da hungern und dürsten nach der Gerechtigkeit", in kleinerem Maßstab als den Domhof-Carton; die Untermalung des Bildes, welches Graf Raczynski in Berlin besitzt, ist von F. Schubert. Unter dem Namen „Pietas" malte der Meister ferner 1858 auch noch die „Grablegung" in Temperafarben auf eine kleinere nach England (Cornelius erinnert sich selbst nicht mehr in wessen Besitz) gekommene Tafel. Den Carton dazu besitzt Graf Marcelli zu Cagli in Umbrien.

Endlich mögen hier noch einige Zeichnungen Erwähnung finden, welche gleichfalls dem gedachten Jahrzehnt angehören: 1) „Die heil. Elisabeth von Thüringen" zeigt ihrem Gemahl einen von ihr gepflegten Kranken, Tuschzeichnung aus dem Jahre 1852, im Besitz der Fürstin Hohenlohe in Wien, auf Holz gezeichnet von J. Schnorr v. Carolsfeld und geschnitten von Gaber in Dresden (die Holzschnittdrucke sind im katholischen St. Hedwigskrankenhaus zu Berlin zu haben); 2) aus demselben Jahre: „Petrus und der Zauberer Simon in Samaria", leichte Tuschzeichnung, im Besitz der Frau Generalin v. Radowitz, geb. Gräfin Voß in Neu-Ruppin (einen Entwurf dazu besitzt der Landschaftsmaler H. Crola zu Ilsenburg am Harz). Von 1860 endlich stammt eine ziemlich große Tuschzeichnung: „Jesus heilt

die Frau mit dem Blutgang", im Besitz von Frau Therese v. Cornelius zu Berlin.

Den glücklichen römischen Tagen in den fünfziger Jahren, in denen der Meister auch zum zweiten Male eine treffliche, durch Schönheit und aufopfernde Liebe zu ihm hervorragende Landestochter heirathete, und ihm der erste Enkel geboren wurde, folgte bald eine trübe Zeit der äußersten Vereinsamung. Zu Pfingsten 1859 starb auch diese zweite Gemahlin Geltruda, und bald darauf seine einzige, an den mehrgedachten Grafen Marcelli verheirathete Tochter. Allein der Himmel verläßt seine Lieblinge nicht. Ihm ist, im höchsten Alter stehend, das ganz außerordentliche Glück einer dritten friede- und segensvollen Ehe noch zu Theil geworden. Am 14. April 1861 reichte ihm eine begeisterte junge Freundin aus Urbino vor dem Altar die Hand und folgte ihm vier Wochen später nach Deutschland. — Seit dieser Zeit lebt Cornelius wieder ununterbrochen zu Berlin in edler Zurückgezogenheit, doch in beständigem, rüstigen Schaffen, jüngere Kunstgenossen und Kunstfreunde gern um sich sammelnd und durch gehaltvolles Gespräch anregend. Er liebt eine fröhliche, zwanglose Geselligkeit; es liegt etwas durchaus Offenes, Leutseliges, Heiteres und Harmonisches in seinem Wesen. Früher wenigstens pflegten fast allabendlich Künstler, Gelehrte und Freunde aller Art von seiner wahrhaft großartigen Gastlichkeit zu zehren, während er selbst, ein Genie in eines Kindes Gewand gehüllt, sich oft gar nicht einmal unter die Gesellschaft mischte, sondern sich nur aus einer Sophaecke heraus herzlich darüber freute, daß es in seinem Hause so fröhlich herging. 1865 von einer schweren Krankheit genesen, in der sich die aufopfernde Liebe seiner Teresa auf das Rührendste erprobt hat, ist er jetzt, trotz seiner 82 Jahre, auf's Neue mit der Ausführung seiner Cartons zum Campo Santo emsig beschäftigt und arbeitete bis vor Kurzem, da ihn neues Leiden auf das Krankenlager warf, täglich mehrere Stunden mit größtem Eifer daran. Auch soll er nach einer Mittheilung des „Organs für christliche Kunst" (Köln, Nr. 11. Jahrgang 1866, S. 130) die Absicht haben, seinen zuletzt vollendeten großen Carton zum „Pfingstfest", der außerordentlich gelungen ist, auf die Pariser Weltausstellung von 1867 zu senden, worüber sich alle Freunde der Malerei hohen Styls gewiß nur innig freuen können; denn das Kleine, der Mode Dienende, Leichtfertige, Geleckte und Triviale kann nur durch das wirklich Große bündig widerlegt werden.

Unter den den Meister darstellenden Portraits sind vor Allen zu nennen die Oelbilder von Karl Begas (im Potsdamer Marmor-Palais), von Hennig (in der Raczynski-Galerie zu Berlin), von Oskar Begas (in der Antwerpener Academie) und von Julius Schrader (im Kölner Museum).

Overbeck, Wilhelm v. Kaulbach, Bendemann, Ahlborn, Karl Rahl, Wilhelm Hensel und Andere haben Cornelius gezeichnet; für den besten Stich halte ich den, welchen Karl Jacoby nach einer Photographie 1850 zu den „Berühmten deutschen Zeitgenossen“ (herausgekommen bei R. Weigel in Leipzig) geliefert hat. Der Holzschnitt, der das Titelblatt dieses Buches ziert, ist eine verkleinerte Copie hiervon. — Eine schöne Büste des Künstlers hat Haehnel in Dresden gefertigt.

Der vielen Orden und anderen Auszeichnungen, die Cornelius besitzt, darf kaum Erwähnung geschehen, da er für alle diese Dinge zu hoch steht; doch mag mitgetheilt werden, daß er Kanzler der Friedensklasse des Königl. preußischen Ordens pour le mérite ist.

V.

Schlußbetrachtungen.

[Recapitulation des Lebens- und Entwickelungsgangs des Meisters. Seine Freskomalerei. Kritik seines Wollens und Könnens. Der Zeitgeist und dessen Einfluß auf die Kunst.]

In der gegebenen Uebersicht des Lebens- und Entwickelungsganges unseres Meisters tritt zunächst, wenn das Individuelle hervorgehoben werden soll, die auf Grund einer ausgezeichneten künstlerischen Naturanlage, einer großen schöpferischen Phantasie, wie eines fast allseitigen Formentalents entfaltete geistige Energie hervor, welche sich der Resultate der Vergangenheit in ästhetischer und allgemein kulturhistorischer Beziehung zu bemächtigen weiß, nicht um bei ihnen stehen zu bleiben, sondern um sie lebenskräftig weiter fortzubilden. — Die bedeutendsten Capacitäten, namentlich der deutschen Malerei, hatten am Ende des vorigen Jahrhunderts die antik-klassische Richtung aufgenommen, und dieselbe, wie Carstens, in bedeutsamer und feinfühliger Weise reproducirt. War aber hierdurch auch der Sinn für die schöne Naturform, im Gegensatz zu den verschlungenen und verbildeten Schnörkeln des Rococo, schon zu herrlicher Entfaltung gekommen, so hatte sich derselbe doch nur in der Darstellung nach Motiven geltend gemacht, die dem nationalen Bewußtsein fern lagen, und es mußte deshalb jetzt als eine absolute Nothwendigkeit erscheinen, die eigenthümlichen Elemente unseres deutschen Wesens und Strebens ästhetisch zu verwenden und sie in künstlerischer Form zu verklären. Diese Tendenz, eine Reaktion gegen die klassische Richtung, wurde vornehmlich durch den allgemeinen Rückschlag getragen, der im Contrast zu

der von allem historischen Dasein abstrahirenden Revolutionsidee sich besonders in dem geistigen Leben des deutschen Volkes ausgebildet hatte und zunächst auf das Mittelalter und die christliche Weltanschauung zurückgriff. In diesem Rückschlag offenbarte sich zuerst wieder die gesunde Kraft, das gesunde Recht des Individuellen, gegenüber der nivellirenden Idee eines abstrakten Civismus. Das Individuum bemächtigte sich wieder des historischen Prozesses, aus dem es selbst mit den vorhandenen öffentlichen Zuständen hervorgegangen, und es bereicherte sich durch die Aufnahme der Erlebnisse eines Jahrtausends, dessen Erinnerung dem revolutionären, kosmopolitischen, antihistorischen Bewußtsein fast ganz entschwunden war. In einer, man möchte sagen, providentiellen Weise waren die Nibelungen wieder aufgefunden; die besten Geister der Nation hatten das Verständniß für die alten gothischen Kirchenbauten von Neuem geweckt; die Größe der eigenen Vergangenheit trat wieder lebhaft in den Vordergrund, und Quellen eines mächtigen Nationallebens schienen überall frisch zu fließen. So erwuchs im Anfang des jetzigen Jahrhunderts die nationale Tendenz der deutschen Völker, während die Formen ihres bisherigen staatlichen Seins rettungslos zusammenbrachen. Eine tiefe poetische Empfindung, eine heilige religiöse Erregung durchschauerte gerade die jüngeren Kräfte der Nation, während die älteren intellektuellen Heroen, wie z. B. Goethe, sich von den jüngeren, lebendiger sprudelnden, populären Genies abwandten. Es gehörte eine frische, jugendliche Vertiefung der Empfindung und des Charakters dazu, um sich dem neuen Drange vollauf hinzugeben und ihn weiter zu treiben, — und hier ist der Punkt, wo die neue Kunstrichtung, in der Cornelius thätig war, als bildendes Ferment einsetzt und eingreift in die große kulturgeschichtliche Bewegung. — Wir haben ihn kennen gelernt, wie sein Genius, nach der vielseitigen, aber ungeregelten Kunstthätigkeit der Jünglingsjahre, durch die Werke der altdeutschen Malerschule tief erregt, wie er durch sie zu eigenen Gestaltungen angefeuert wurde; aber diese Werke waren mehr schlechthin nur geistreiche Reproduktionen vergangener ästhetischer Formen, als Neubildungen, welche allein eine populäre Wirkung ermöglichen. Da erfaßt ihn in wunderbar begeisternder Macht die Goethe'sche Faustdichtung, und der schöpferische Funke des jungen Künstlers wird in heiligem Enthusiasmus zu einer Flamme angefacht, die zuerst Erzeugnisse zur Reife bringt von hinreißendem Pathos, von einer Gewalt der Leidenschaft und Empfindung, wie man sie bis dahin in Deutschland noch nie und nirgend gekannt hatte. An diese Schöpfungen schließen sich dann die Nibelungen-Compositionen an, die in freister, lebendigster Weise die urgewaltigen, rein menschlichen Gestalten der alten deutschen Heldensagen aus dem Dunkel des Vergessenseins hervorzauberten. Die Geister der Vergangen-

heit schienen aus der Tiefe des Grabes wieder aufzuerstehen zu neuem Leben, und der Vorhang zu zerreißen, welcher das Allerheiligste deckte.

Mit der Richtung auf die nationalen Elemente der Kunst hängt innig die Form zusammen, in welcher diese allein wirksam gemacht werden können; die monumentale Form der Malerei, die Freskomalerei allein vermag den Inhalt des nationalen und geistigen Lebens in derjenigen Großartigkeit und Tiefe zum Bewußtsein zu bringen, ohne welche keine Wirkung auf die Masse möglich ist. Mag auch die Kabinetsmalerei in den Staffeleibildern den individuellen Forderungen durch die Mittel des Colorits und durch eine alle Details der Erscheinung reproducirende Zeichnung mehr genügen, — die tiefere, breitere Wirkung wird doch nur eintreten bei Produktionen, in denen der geistige Gehalt die Form der Erscheinung überwiegt, und in dieser Richtung sehen wir Cornelius in München thätig. — Zuerst tritt uns die alte Welt mit der freien Entwickelung ihrer großen Natur, die in Göttern und Helden sich darstellt, an den Glyptothekwerken des Meisters entgegen. Diese alte Welt bildet die ewige Grundlage unserer künstlerischen und ästhetischen Anschauungen; sie ist ein nicht abzuweisendes Element unseres eigenen Lebens. An sie schließt sich dann die des Mittelalters an, sowohl in den Formen, welche die menschliche Kunst hervorgebracht, als in den Gestaltungen, in denen ein neuer religiöser Glaube die Herzen gefesselt, die Ueberzeugungen gebannt hat. Göttlicher gewissermaßen und weltlicher Inhalt, als Produkt eines entschwundenen Lebens, begegnen uns in den Fresken der Pinakothek und der Ludwigskirche, so daß die wesentlichen Formen der Vergangenheit hier künstlerisch reproducirt erscheinen; und während in der Ludwigskirche die mehr abstrakten Gebilde der katholischen Dogmatik zur Darstellung kommen, offenbart sich in den Entwürfen zum Berliner Campo Santo mehr der allgemein ethische Inhalt der christlichen Weltansicht, so daß hier auch diejenige christliche Richtung eine gewisse Befriedigung empfängt, welche nicht eigentlich als kirchliche zu bezeichnen ist. Der Meister hat diese Resultate des intellektuellen und religiösen Bewußtseins mit Sicherheit durchlaufen, sich ihres geistigen Gehalts, wenn auch oft sehr individuell, bemächtigt und ihn in Figuren wiedergegeben, die, für sich betrachtet, stets eines gewaltigen Eindrucks sicher sein werden. Ernst, Tiefe, Hoheit, Energie und Erhabenheit sind Eigenschaften, welche alle Cornelius'schen Gebilde charakterisiren, und was mehr ist, seine Compositionen sind sämmtlich auch, nur mit einem gewissen Gradunterschiede, in bedeutender Weise durchgeführt, so daß der Ideengehalt die einzelnen Formen, Situationen und Gestalten durchaus beherrscht, und bei der Betrachtung der Blick von dem Einzelnen immer auf das Ganze hingelenkt wird. Hierin ist unstreitig nach allen Seiten hin von

unserm Meister Großes geleistet worden. Die Kunst der Malerei ist durch ihn ihrer Vereinzelung entrissen; sie ist im Zusammenhang mit den andern Kunstformen, der Architektur, der statuarischen Kunst gedacht, und eine Wirkung erstrebt worden, welche den ganzen menschlichen Geist nach jeder Richtung mächtig berühren, ihn läutern, erheben, von der Werkeltagsstimmung befreien und zu den unvergänglichen Quellen alles wahrhaft menschlichen und göttlichen Lebens hinleiten soll und kann.

Diese recapitulirende Betrachtung führt uns denn noch einmal auf die Fresko-Malerei des Cornelius zurück, die er gewissermaßen neu erfunden, und in deren Ausübung er, wie gesagt, eine organische Einheit des gesammten künstlerischen Schaffens herzustellen, mit der architektonischen Gliederung die Gliederung der Idee in Einklang zu setzen versucht und dadurch einen vertieften künstlerischen Effekt angebahnt hat. — Wir finden in der „Edinburgh Review“ vom Januar 1866 (Nr. 251, S. 5 und flg.) einen langen Artikel, der sich auf die in England wiederholt ventilirte Frage bezieht, ob deutschen Meistern und insbesondere unserm Künstler die Ausschmückung der Parlamentshäuser in London mit Fresken zu überlassen sein möchte. Dieser Aufsatz ist nach zwei Richtungen hin interessant; denn erstens enthält er eine, meines Wissens sonst nirgendwo genauer gegebene Auseinandersetzung des Verfahrens, welches Cornelius und die alte Münchener Schule bei ihren Freskomalereien anzuwenden pflegten, und dann wird darin das generelle Urtheil des Auslandes über unsern großen Meister, wie es sich u. A. auch früher schon in manchen Artikeln der gut redigirten Pariser „Revue des deux Mondes“ ausgesprochen hat, auf prägnante Weise zusammengefaßt. Ich halte es nicht für unwichtig, auf beide Punkte hier näher einzugehen.

Cornelius hat, so heißt es auf S. 13 des gedachten Aufsatzes, als er nach England eingeladen war, um sein Gutachten über die Ausschmückung der Parlamentshäuser mit Fresken abzugeben (die Reise fiel in den September 1841), sein Verfahren selbst, wie folgt, beschrieben. Die ganze Procedur zerfällt in drei Haupttheile: den Carton, die Vorbereitung der Mauer und die Arbeit des Malers. Der Carton wird meist nach kleinen Zeichnungen der ganzen Composition in vergrößertem Maßstab angefertigt, und sorgfältige Studien werden für die einzelnen Theile gemacht. Man spannt eine starke Leinwand auf einem Rahmen aus, als wenn sie für das Malen präparirt werden sollte, und leimt dann Papier darauf fest. Ist die erste Papierlage trocken geworden, so wird eine zweite in gleicher Weise darüber geleimt, wobei jedoch die Ränder der einzelnen Bogen da, wo sie überstehen, abgeschabt werden, um eine glatte Oberfläche zu erhalten. Nun

bereitet man die Oberfläche mit Leimwasser und Alaun für die Zeichnung vor. Diese wird mit Holzkohle gemacht und, ist sie vollendet, dadurch fixirt, daß man die Leinwand auf der Rückseite mit kaltem Wasser näßt und dann die Zeichnung auf der Vorderseite über Wasserdämpfe hält. Diese letzte Operation bewirkt, daß sich das Leimwasser etwas auflöst und die Holzkohle fixirt. Ist solchergestalt eine ausgeführte Zeichnung in voller Größe fertig, so werden die Contouren derselben auf ölgetränktes Papier durchgezogen; ist dagegen die vollendete Zeichnung etwa nur halb so groß, so wird sie durch Quadrate erst zur ihren vollen Dimensionen vergrößert. Das Papier, worauf copirt wird, muß mäßig dünn sein und wird die Arbeitsskizze genannt. So viel davon auf einmal fertig gemalt werden kann, wird nun an die nasse Mauer angenagelt, und die Contoure werden mit einem scharfen Griffel nachgezogen, welcher durch das Papier hindurch einen ausgezackten Umriß auf dem weißen Mörtel macht. Bei dieser Operation geht die Arbeitsskizze meist zu Grunde. Viele berühmte alte italienische Fresken sollen die Wirkungen davon selbst bis heute zeigen; in einigen ist der zackige Umriß jetzt noch völlig sichtbar. Auch sind die Conteure von Rafael's Cartons mit Nadelstichen bedeckt; doch sagt Mr. Butler in seinem Oxford-Essay über Rafael, man glaube, Michel Angelo habe auf das Hülfsmittel des Tracirens der Umrisse verzichtet, als er den Plafond in der Sixtinischen Kapelle malte.

Für die Vorbereitung der Mauer ist ein Grund von trockenen und gleichmäßig harten Backsteinen zu empfehlen. Wenn die Mauer mit altem Mörtel bedeckt ist, dessen Ingredienzen man nicht kennt, so soll diese Bekleidung vollständig weggeschafft werden, bis die soliden Materialien zu Tage treten, und es ist dann eine neue Bekleidung von Flußsand und Kalk darauf zu thun. Ein anderes Mittel gegen Feuchtigkeit ist auch, die horizontale Oberfläche der Mauer bei der dritten Schicht von Backsteinen über dem Boden mit einer dünnen Bleiplatte zu versehen, welche durch eine Bekleidung von Pech auf beiden Seiten geschützt wird. Natürlich aber kann das nur bei neuen Mauern geschehen; bei alten ist die rauhe Bekleidung unerläßlich. — Cornelius legt den größten Nachdruck auf die Nothwendigkeit, lang aufbewahrten Kalk zu nehmen, da derselbe mit den Farben in unmittelbare Berührung kommt und selbst eine Farbe ist; denn Kalk ist ein weißes Pigment. Er präparirte den Kalk für die Fresken in der Ludwigskirche acht Jahre, bevor er ihn gebrauchte. — Ist eine rauhe Bekleidung auf der Mauer angebracht, so ist es nicht genug, sagt er, sie nur vollständig hart werden zu lassen; war der gebrauchte Kalk frisch, so muß man sogar zwei bis drei Jahre warten, bevor irgend eine weitere Operation vorgenommen wird. Andere deutsche und italienische Freskenmaler sollen indessen den Kalk nur zehn bis

zwölf Monate alt werden lassen. Nach der Münchener Praxis wird eine Grube mit reinen gebrannten Kalksteinen gefüllt; beim Löschen rührt man sie fortwährend um, bis sie zur allerfeinsten Consistenz gelangt sind. Wenn die Oberfläche sich zu einer glatten Ebene festgesetzt hat, so wird ein Fuß hoch oder noch mehr reiner Flußsand darüber gestreut, um die Luft abzuhalten, und endlich das Ganze mit Erde bedeckt. Es muß aber reiner, harter und nicht zu dunkler Sand zur Mischung mit dem Kalk genommen werden; die Anwesenheit irgend welcher erdiger Bestandtheile in dem Mörtel würde das Freskobild ganz ruiniren. Ueberdies verlangt Heinrich Maria v. Heß, daß der Sand, um ihn von thonigen oder salzigen Bestandtheilen zu säubern, sehr sorgfältig gewaschen und dann in der freien Luft getrocknet werde. Die letzte Bekleidung von Kalk auf der Mauer, ehe man mit der Freskomalerei beginnt, wird intonaco genannt.

Dies sind die Präliminarien. Nun kommt die Malerarbeit selbst. Die Maueroberfläche wird wieder und immer wieder naß gemacht, bis sie das Wasser einzusaugen aufhört. Während des ganzen Prozesses des Freskomalens darf aber nur Regen- oder kochendes und destillirtes Wasser gebraucht werden. Eine dünne Bekleidung von Mörtel wird dann auf denjenigen Theil der Mauer gelegt, der zunächst bemalt werden soll; die Oberfläche dieser Bekleidung muß ziemlich rauh sein. Sobald sie sich zu setzen beginnt (d. h. in zehn Minuten oder in mehr, je nach der Jahreszeit) wird eine zweite dünne, aber etwas fettere, d. h. aus mehr Kalk und weniger Sand bestehende Bekleidung aufgelegt. Nun tracirt man, wie bereits angegeben, den Umriß mit einem scharfen Griffel auf dem Mörtel, und der Maler beginnt die Arbeit, wenn die Oberfläche in einem solchen Zustand ist, daß man sie mit dem Finger kaum einzudrücken vermag. Ist sie noch so naß, daß sie mit dem Pinsel aufgerührt werden kann, so wird sich dieser mit Sand füllen. Beginnt sie zu trocknen, und will sie die Farbe nicht gut annehmen, dann muß der Maler den Mund mit Wasser füllen und die Oberfläche damit besprengen. Die zuerst angebrachten Farben dringen ein und verblassen; man muß sie daher mehrmals übergehen, ehe der volle Effekt sichtbar wird. Allein nach einiger Zeit, und besonders wenn die Oberfläche nicht von Zeit zu Zeit angefeuchtet wird, mischt sich die übergestrichene Farbe nicht mehr mit der unteren. Es ist üblich, die Farben auf einem Backstein oder Ziegel, welcher Feuchtigkeit auffaugt, zu probiren, um den Wechsel kennen zu lernen, dem sie beim Uebergang von Naß zu Trocken ausgesetzt sein werden. Die größte Sorgfalt ist bei der Präparirung der Farben auf der Palette anzuwenden; denn sonst wird das Freskogemälde, sobald es trocken ist, ganz streifig erscheinen, obschon nichts davon sichtbar, so lang es naß war. Ge-

wöhnlich werden einfache Erden zu den Farben benutzt: 1) Weiß, d. i. Kalk, welcher entweder lange aufbewahrt worden, oder durch wiederholte Manipulationen und durch Trocknen weniger ätzend gemacht worden ist; 2) Gelb, d. i. alle Arten von Ocker, terra di Siena; 3) Roth, d. i. wiederum alle Arten von gebranntem Ocker, gebrannte terra di Siena, und zwar gewähren die hellsten, bei verschiedenen Graden des Brennprozesses ausgewählten Theile sehr brillante rothe Farben, — ferner Eisenoxyde und lackfarbener gebrannter Vitriol; 4) Braun, d. i. rohe und gebrannte Umbererde und gebrannte Grünerde; 5) Schwarz, d. i. gebrannte Kölnische Erde, welche, von allen vegetabilischen Substanzen befreit, ein reines Schwarz darbietet; 6) Purpur, d. i. gebrannter Vitriol, Kobalt-Blau und lackfarbiger gebrannter Vitriol; 7) Grün, d. i. Verona-Grün, Kobalt-Grün und Chromiumgrün; 8) Blau, d. i. Ultramarin, Kobalt und die Nachahmung von Ultramarin; die letztere ist namentlich für matte Töne sehr sicher zu benutzen; doch vermischt sie sich nicht immer mit andern Farben. — Diese Farben sind sämmtlich wohl erprobt und dulden meist alle Arten von Mischungen. Andere, brillantere Farben, wie Chromium, Goldgelb, Zinnober rc., sind verschiedentlich versucht worden, haben sich aber nicht in allen Fällen als haltbar erwiesen. Von animalischen und vegetabilischen Substanzen präparirte Farben können gar nicht benutzt werden, da der Kalk sie zerstört.

Die vorschriftsmäßigen Pinsel bestehen aus Schweinsborsten; dazu kommen aber noch kleine Pinsel von Otterhaaren. Keine anderen Haare widerstehen der Wirkung des Kalkes. Die Pinsel müssen eher noch langhaariger sein, als die, welche zur Oelmalerei benutzt werden.

Am Ende jedes Tagewerks ist der Mörtel, der über den vollendeten Theil hinaus auf der Mauer noch vorhanden, fortzuschaffen. Beim Wegschneiden desselben hat man jedoch darauf Acht zu geben, den Schnitt niemals in der Mitte einer Fleischmasse, oder wo ungebrochenes Licht ist, vorzunehmen, sondern immer nur wo eine Draperie oder sonst etwas eine bestimmte Grenze bildet. Wird dies nicht beachtet, so ist es bei der Fortsetzung des Werkes am nächsten Tage fast unmöglich, die Farben so zu verbinden, daß man das Absetzen nicht gewahr werde. Die Winkel um den Rand des vollendeten Theils müssen beim Wiederbeginn sorgfältig angefeuchtet werden, und dies ist mit einem Pinsel fein und sorgfältig auszuführen, um auf allen Punkten sich die genügende Nässe zu sichern und zugleich zu verhindern, daß das schon Fertige naß oder beschmutzt werde. Aus demselben Grund ist es gerathen, mit dem obern Theile des Bildes zu beginnen; denn wenn der untere zuerst vollendet wird, so fließt das Wasser beständig von oben über die frische Malerei herab. Kann ein vorgekom-

mener Fehler anders nicht verbessert werden, so ist der Theil, wo er sich befindet, sorgsam herauszuschneiden, und die Procedur für diesen Theil zu erneuern. In der vollendeten Freske endlich läßt sich die Tiefe der Schatten oft noch vermehren; auch lassen sich Theile abrunden, abglätten oder mildern dadurch, daß man Linien von der erforderlichen Farbe mit einem nicht zu nassen Pinsel und mit Essig und Eiweiß als Medium einschraffirt. Solche Retouchen helfen aber unter freiem Himmel nichts, da der Regen sie auswäscht.

So verfuhren Cornelius und die alte Münchener Schule, deren Haupt er ist, Heß, Schnorr u. A.; Kaulbach aber hat die reine Freskomalerei verlassen und eine neue Manier inaugurirt, die Stereochromie oder Festfärbung, welche auch im Neuen Berliner Museum zur Anwendung gekommen ist und auf die Fixirung von Mineralfarben durch Wasserglas sich gründet. — Davon abermals verschieden ist die Enkaustik, eigentlich Einbrennkunst, eine Wachsmalerei, wobei nach der in München (z. B. bei Schnorr's historischen Bildern im Saalbau, bei Rottmann's griechischen Landschaften, bei den Malereien im Neuen Königsbau rc.) in Anwendung gekommenen Erfindung Fernbach's, Wachs, Terpentinöl, Terpentin, Kautschuk und Bernstein, nach der Methode von Taubenheim und Montabert auch Elemi- und Dammaraharze, mit Wachs vermischt, zum Farbenauftrag benutzt und durch Hitze in die Mauer eingebrannt werden.

Mag nun auch Sir Charles Eastlake, der jüngst verstorbene Präsident der Londoner Maleracademie, recht gehabt haben, indem er behauptete, die Fresken des Rafael im Vatican stünden sehr viel höher, als Alles, was in München gemacht worden, selbst wenn man dabei nur die technische Procedur in's Auge fasse, — dennoch möchte ich es hier noch einmal eindringlich hervorheben, daß man dem Cornelius meiner Ansicht nach entschieden unrecht thut, indem man ihm auch bei seinen Arbeiten a fresco allen Farbensinn schlechthin absprechen will. Ich sehe vielmehr in dem, was hier auf den ersten Blick, und namentlich dem mit modernen Ansprüchen davor hintretenden Beschauer ungenügend und abstoßend erscheint, weit weniger das Zeugniß eines Nichtkönnens, als vielmehr häufig das eines bewußten Nichtwollens. Es ist für mich unzweifelhaft, daß in dem sicher absichtlichen Verzicht auf gewisse, heute ganz allgemein angewendete, malerische Effekte, ja sogar in der geflissentlichen Nichtbenutzung gewisser Farben, selbst wo sie, naturalistisch betrachtet, schlechthin geboten erscheinen, wie ich dies bereits früher gesagt habe, ein wohlüberlegtes Anklammern an ein festes, künstlerisches Prinzip anerkannt werden muß, an ein Prinzip freilich, das, völlig unpopulär, eben nur der Kunst angehört, und heute auch blos durch ein tiefer eindringendes Kunststudium gewonnen und gewürdigt werden kann.

Cornelius bedient sich bei seinen Fresken gewissermaßen eines elementaren Colorits, das zweifellos dem Auge einer weiter fortgeschrittenen Kunstepoche nicht mehr entspricht, allein, wenigstens nach der Meinung des Meisters, um so mehr den von ihm dargestellten ur- oder überweltlichen Stoffen. In wie fern ich der Ansicht bin, daß sein Mittel dem Zwecke nicht entsprechend und deshalb in der That als unzulänglich, ja als verwerflich zu erachten sei, habe ich bereits (S. 49) bei Gelegenheit der Besprechung der Glyptothek-Fresken auseinanderzusetzen versucht. Der ächteste Künstler wird in Zeit und Ewigkeit immer der sein, der nicht durch Reflexion zu ersetzen sucht, was naive Intuition ihm nicht bietet.

Noch muß ich nun, zum Schluß dieser längern, die Freskomalerei im Speziellen betreffenden Parenthese, Einiges anführen, was das citirte und immerhin nicht ganz oberflächliche Urtheil des Auslandes an unserm Maler im Allgemeinen auszusetzen findet. Zunächst ist es wohl sehr begreiflich, daß der reviewer sich über die wenig bestimmte Art, wie die deutsche Kritik sich meist über Cornelius auszusprechen pflegt, befremdet und davon sogar unangenehm berührt zeigt. Er sagt (a. a. O. S. 9—10): „Gervinus in seinen Venetianischen Briefen über neudeutsche Kunst und altitalienische Malerei censirt den Manierismus des Cornelius sehr scharf, wie folgt:*) „„Wenn einmal ein deutscher Maler eine Manier hat, so ist er zufrieden und macht weiter keine Anstrengungen. — — Cornelius ist derselbe in seinen letzten Werken, der er vor mehr als zwanzig Jahren gewesen. Auch ist mit dem Wechsel der Süjets ein Wechsel der Manier nicht sichtbar."" — Diese Aeußerung klingt streng; doch hat es immerhin etwas auf sich, endlich einmal einen Mann zu finden, der seine Ansicht bündig auszusprechen weiß. Gewöhnlich verlieren sich die Deutschen in zweifelhaftem Tadel und in noch zweifelhafterem Lob. Springer spricht mit großer Reserve über Cornelius. Raczynski sagt von dem Jüngsten Gericht in der Ludwigskirche: „„Vergebens sah ich nach einem großen Gedanken, nach einer Quelle der Bewunderung. Ich klage jedoch nicht Cornelius, sondern mich an, daß ich ihn nicht verstehe."" — Und ebenso erklärt sich Hermann Grimm, dessen Leben ein fortwährender Kreuzzug zu Gunsten des Cornelius gewesen, für incompetent, das Münchener Jüngste Gericht zu beurtheilen. Wenn die Hauptbewunderer des Cornelius von einem seiner Hauptwerke so reden können, so sind auch die Ansichten, die wir ausgesprochen, nicht zu gewagt. Dennoch wünschen wir nicht für unfähig gehalten zu

*) Ich übersetze hier aus dem Englischen, da mir das Buch des Gervinus selbst im Augenblick nicht vorliegt.

werden, die Verdienste des deutschen Meisters zu würdigen.“ Und nun kommen einige anerkennende Worte über einzelne Figuren in den „apokalyptischen Reitern“, in der „Erwartung des Jüngsten Gerichts“ zu Berlin, worauf, noch immer lobend, also fortgefahren wird: „Cornelius beschränkt sich absichtlich auf Süjets, die große Kraft erheischen; manchmal jedoch sieht er sich zu anmuthigen Empfindungen verleitet und findet sich recht gut damit ab.“

Soweit wäre dies Anerkennung genug; allein es gehen Auslassungen vorher, die es völlig außer Zweifel stellen, daß der englische reviewer, wie fast die gesammte ausländische Kritik, doch nur höchst widerwillig und unter vielen Vorbehalten eine wirkliche Größe im Meister anerkennen mag. Da werden zuerst (S. 5) die Worte des englischen Freskenmalers Dyce citirt: „Die Kunst des Erhabenen hat seit Einführung der Freskomalerei in Deutschland große Fortschritte gemacht, und obwohl keinerlei moderne Fresken in der Farbe so harmonisch sind, wie Oelgemälde, so ist das nicht der Methode selbst, sondern vielmehr dem fehlerhaften Geschmack der Deutschen zuzuschreiben.“ Dann fährt der reviewer selbst fort: „Das Hauptunglück war daß die Advokaten der Freskomalerei einem Widerspruch Seitens der Erfahrung begegnet sind. Nicht allein haben sich ihre Annahmen von der Dauerhaftigkeit der Fresken als unbegründet erwiesen, sondern die Bilder selbst haben auf das große Publikum keinen Eindruck gemacht. Zu schnell war es für ausgemacht gehalten worden, daß eine Wiederbelebung der alten italienischen Methode, welche einst einen so großen Effekt erzeugt hatte, ihn immer erzeugen werde. Die Deutschen, welche sahen, daß Michel Angelo und Rafael, die Vorbilder ihrer Zeit, a fresco gemalt hatten, dachten, daß Cornelius und Overbeck nur dieselben Mittel anzuwenden haben würden, um sich die gleiche Anerkennung zu sichern. Dennoch aber ist nicht zu läugnen: die Freskomalerei hat sich in Deutschland als ein Fiasko herausgestellt. — — Als die sogenannten „Nazarener“ auftraten und um sich blickten, fanden sie eine Lage der Dinge vor, welche dringender Abhülfe bedurfte. Wir vermögen den Eifer, womit sie für die Anerkennung der Wahrheit in der Kunst, für die Bekämpfung tiefsitzender Irrthümer und für eine Umkehr zu der Zeit, da die Kunst die allgemeine Sprache der Menschen und Völker war, sich beseelt zeigten, vollauf zu würdigen. Was wir aber bedauern, ist, daß sie, während sie sich zum Predigen so wohl ausgerüstet erwiesen, für die praktische Ausführung nur so wenig geeignet waren. Pedanten von Grund aus, bildeten sie sich ein, gegen Pedanterie zu kämpfen. Ungeübt, Schönes darzustellen, substituirten sie ernste Häßlichkeit den verführerischen Kunststücken ihrer Gegner. Wir glauben an ihre Aufrichtigkeit. Wir

glauben, daß sie über ihre eigenen Werke hinaus nichts sehen, daß sie ihre eigenen Werke stets so erblickten, wie diese in der Idee vor ihnen standen, und daß sie über der Ganzheit der Idee die Defekte der Ausführung vergaßen. Sollen wir ihre Bilder jedoch überhaupt von einem künstlerischen Standpunkt aus anschauen, dann müssen wir die Darstellung der Idee, und nicht deren mögliche Tiefe, wir müssen das Bild betrachten und nicht die Philosophie desselben. Ein französischer Kritiker, der München besucht und seine Eindrücke in einem ansprechenden Buch aufgezeichnet hat, sagt, daß Cornelius ein großer Philosoph und tiefer Denker sein möge, daß er aber weder ein guter Maler, noch ein guter Zeichner sei. Die Idee und die Symbolik seiner Fresken möchten vollendet sein, „mais tout cela est fort mal dessiné et encore plus mal peint."

Ganz zu übersehen sind diese und ähnliche Urtheile des gebildeten Auslandes gewiß nicht, da sie uns jedenfalls davor bewahren, die Grenze zu verkennen, über welche hinaus die durchschlagende Wirksamkeit unseres vaterländischen Meisters nicht mehr über aller Anfechtung erhaben ist. Denn ein Künstler, der auf der wirklichen Höhe der Vollendung steht, müßte, da die Kunst ewigen, unabänderlichen und allgemein gültigen Gesetzen folgt, nothwendigerweise einer Anerkennung genießen, die über nationale Sympathien und Antipathien hinausragt. Die Kunst des Cornelius aber muß eine Achilles-Ferse haben, wovon die großen Heroen des Perikleischen Zeitalters, wie die des Cinque-Cento, frei waren. Und so ist es denn auch in der That. Der ungenannte Autor des ersten Kapitels von Graf Raczynski's oft erwähntem Buche (Bd. I., S. 51—52) sagt: „In vielen Werken dieses großen Geistes ist eine Hinneigung zu einem großartigen Manieriren sichtbar, welches ihnen oft Vieles an Reiz benimmt. Der Grund davon ist vielleicht weniger im Gefühl des Künstlers vorhanden, als in dem Mangel eines recht strengen und recht tief durchgebildeten Studiums der Natur." — Ich meine aber, diese Motivirung deckt den letzten Grund für die bei Cornelius zu findende Schwäche ebensowenig auf, als wenn man etwa umgekehrt sein Nichtkönnen allein seinem Nichtwollen zuzuschreiben sich gemüßigt sähe. Meinerseits glaube ich gewiß nicht, daß das Streben, welches ihn beseelt, hinter dem eines Rafael und Michael Angelo in irgend bedeutendem Maße zurückstehe. Bringt er gleich Hohes nicht hervor, so bin ich vielmehr sehr geneigt, dafür weit mehr seine Zeit, als sein Genie verantwortlich zu machen. Diese Zeit ist eben, vom Kunststandpunkt aus betrachtet, sicher eine hundertmal kleinere, als die, welche jene Koryphäen gezeugt und gereift hat. Das dürfen wir nicht vergessen, wollen wir einen Künstler unserer Tage an und für sich und im Vergleich mit den Meistern ver-

gangener Epochen gerecht beurtheilen. Selbst dem edelsten und reich begabtesten Künstler fehlt heute die natürliche Anregung durch die ihn umgebende Welt, worin er lebt, und für die er schafft; die höchste Stufe aber vermag ohne diese Anregung Keiner zu erreichen. Was heute ein Meister Gutes macht, das ist vor ihm bereits gemacht gewesen und brauchte daher nicht erst wieder gemacht zu werden; was er aber Selbstständiges, Neues hervorbringt, das ist erst recht ein Produkt der Reflexion, also höchstens eine Curiosität, aber keine freie künstlerische That, an die Alle glauben, die sie sehen.

Wohl ist auch das Genie des Cornelius in seinen früheren Entwickelungsstadien getragen gewesen von dem Pathos einer Zeit, in die er selbst als ein nicht unwichtiges Ferment eingriff; es ist dies, wie wir gesehen, die Reaktion gegen die Revolution, die Wiedergewinnung der nationalen Basis, der Befreiungskrieg gegen fremde Gewalten, denen gegenüber man vor Allem wieder auf eigenen Füßen stehen wollte. Allein wie dieses Streben politisch sein momentanes Ziel erreicht hat, so gewiß auch in künstlerischer Hinsicht. Das rollende Rad der Geschichte schiebt, bei so viel ungelösten Gegensätzen und Anstrengungen, deren letztes Ziel noch Niemand absieht, bei so viel athemloser Hast und geringer Sammlung, welche das gegenwärtige Zeitalter charakterisiren, die wirklich zeitweise populär scheinenden Gewalten immer auf's Neue wieder in den Hintergrund, und längst trat bereits eine abermalige, verhängnißvolle kulturhistorische Stagnation ein, unter der auch die Kunst in eine sehr bedenkliche Lage gerathen ist. Der höher geartete Künstler wird hierdurch unwillkürlich gezwungen, der Wirkung auf die Masse zu entsagen, welche ihm mit einem ächten künstlerischen Bedürfniß nirgends mehr entgegen kommt; er wird wider Willen genöthigt, sich ausschließlich an eine kleine Gemeinde zu wenden, welche allerdings eine Aristokratie des Geistes repräsentirt, aber doch in ihrer Kunstbegeisterung weit mehr die Bedürfnisse der gebildeten Welt überhaupt, als die nationalen wiederspiegelt. So sahen wir z. B. König Ludwig von Bayern an der Spitze eines Kunstlebens, welches mehr oder weniger den populären, weiter sich entfaltenden Ideen und Bewegungen entrückt war und allgemeine philosophische, auch religiöse Gesichtspunkte verfolgte, die überwiegend mehr das Produkt einsamen Nachdenkens als volksthümliche Strebungen gewesen sind.

In dieser Richtung arbeitete auch Cornelius, wie in München so in Berlin, man darf sagen als ein großes Muster einer großen, von ihm angebahnten monumentalen Malerei, aber doch als ein Muster, welches in der That nur formell eine eigentliche Wirkung einigermaßen dauernder Art auszuüben vermag. In der wahren Kunst soll das Herz der Menge schlagen; das Herz der Menge schlägt aber heut zu Tage überhaupt nicht mehr der

bildenden Kunst; nur für die Musik hat die Masse noch ein allempfängliches Ohr, während selbst die Dichter ihren unmittelbarsten Einfluß auf das Volk in auffälliger Weise eingebüßt zu haben scheinen. Auf dem Gebiet der dramatischen Poesie sind es z. B. blos noch die Kalisch'schen und ähnliche Possen einerseits und die französischen Sensationsstücke andererseits, welche eine spontane, allgemeinere Wirkung hervorbringen.

Eine unsägliche, langdauernde, unbewußte, vielköpfige Arbeit, kurz der warme Pulsschlag einer neuen Kulturepoche muß vorhergehen, ehe die Masse des Volkes die Werke eines großen Künstlers als populäre, als ihr aus der Seele gedichtete, als ein allgemeines, nothwendiges Bildungsmittel anerkennen und bewundern lernen kann, wie dies etwa in Griechenland mit Homer und Phidias der Fall war; heute fehlt hierzu fast jede Bedingung. Der Inhalt unseres volksthümlichen Lebens drängt in keiner Weise zum Verständniß der bildenden Kunst oder überhaupt der Kunst hin, und einsam müssen deshalb auch die Künstler dastehen, die nicht den Götzen des Tages dienen. Wie sie nichts von der Gegenwart empfangen, so vermögen sie ihr auch nichts zu geben. Es fehlt alle Wechselwirkung zwischen ihnen und dem großen Publikum, und je größer sie sind, desto weniger können sie verstanden werden. 1859 und 1860 waren alle Cartons des Cornelius in dem Berliner Academiegebäude ausgestellt; wer nahm Antheil an diesem in der That einzigen künstlerischen Ereigniß? Viel besucht wurde die Ausstellung von jedermänniglich, das ist wahr; auch ist mancherlei darüber geschrieben worden; allein schon der Umstand, daß sämmtliche Cartons gleich darauf wieder in's Dunkel zurückkehren konnten, aus dem sie gekommen, daß es bis jetzt nicht möglich geworden, sie dauernd dem Publikum zu erhalten, beweist, daß sie es über einen bloßen Sensationserfolg, wie ihn vieles weit Untergeordnetere täglich zu haben pflegt, nicht gebracht, daß das wirkliche Verständniß für ihre Bedeutung vielleicht nicht einmal Denen völlig aufgegangen, deren amtliche Pflicht es wäre, die vaterländischen Museen mit dem Besten, was momentan zu erlangen ist, zu schmücken. Und somit haben diese Cartons denn auch in der That keine durchschlagende Bedeutung. Ob die Zukunft noch einmal zu ihnen zurückgreifen werde, wie sie dies jezuweilen den Werken eines Künstlers gegenüber gethan hat (man denke z. B. an Johann Sebastian Bach), ob sie sich noch einmal, und zwar mehr als die leichtlebige Gegenwart, der tief-innerlichen Hingabe unseres Cornelius an die hohe Sache der Kunst, seiner ideellen Bewältigung und großartigen Durchführung der vielfältigsten und verschiedensten Stoffe dankbar erinnern, den Meister als ein ruhmwürdiges Vorbild, wenn auch nicht durchweg als einen Erfüller anerkennen werde, — wir möchten es fast bezweifeln;

denn die bildenden Künste wurzeln weit mehr noch als die redenden in der Gegenwart; werden ihre Schöpfungen von der Zeit nicht verstanden, deren Monument sie sein sollen, so haben sie von einer späteren kaum noch eine wahre, aus dem Herzen des Volks sprudelnde Anerkennung zu hoffen.

Doch aber kommen noch mehrere besondere Umstände hinzu, um die Unpopularität unseres Meisters zu erklären, und auch diese dürfen hier nicht unerwähnt bleiben, weil sie uns auf tiefere Momente der ästhetischen Kritik führen und zugleich in gewisser Hinsicht die Rechtfertigung des Künstlers, dem ihm oft vorgeworfenen Mangel an malerischer Technik gegenüber, enthalten.

Friedrich Theodor Vischer hat in seiner Aesthetik (II. 521) den unanfechtbaren Satz aufgestellt, daß keine Zeit so gut wie die jetzige wisse, was zu machen sei, und keine doch es so wenig machen könne. Er erklärt diesen Satz dadurch, daß einerseits die Gegenwart keine schönen Formen zeige, an denen der Künstler Studien machen könne, daß seine Anschauung leer ausgehe, und daß andererseits die Phantasie sich in Reflexion zersetzt habe, der Instinkt durch die Richtung und Stimmung der Zeit verloren gegangen, die Naivetät in Kritik aufgelöst, die Phantasie ein Hamlet geworden, die ursprüngliche Stoffwelt durch unzählige Kenntnisse, Beobachtungen, Studien zu einer ungeheuren, verwirrenden Masse angewachsen sei, der jetzige schaffende Künstler also überall von dem Zuviel erdrückt werde. Wir sehen aber, daß sich trotzdem einige bevorzugte Geister am antiken und mittelalterlichen Ideal emporgerungen und mit einzelnen kühnen Griffen die ursprüngliche Stoffwelt erfaßt haben. Unter diesen ist, neben Carstens, Wächter, Schick, Leopold Robert, Delaroche, Horace Vernet, Bièfve, Gallait, de Kaiser, Lessing, Kaulbach und Schnorr, unzweifelhaft auch Cornelius zu nennen. Was ihn aber bei seiner eminenten Begabung von vorn herein hinderte, in dem warmen Ergreifen rein menschlicher, jedoch mit heroischer Anlage getränkter Zustände und großer Momente der Geschichte, sowie in der bewegungsvoll malerischen Darstellung derselben den höchsten Preis zu erringen, war sein Verharren im Mythischen, das er, obwohl ausgerüstet mit den lebensvollsten, naturgroßen Formen, doch dem heutigen Bedürfniß nicht näher zu bringen vermochte, und das daher auch bis jetzt die eigentliche Scheidewand zwischen ihm und der Masse geblieben ist. Und dennoch überragte er an Größe des Styls schon in seinen ersten Anfängen (Faust und Nibelungen) alle seine Zeitgenossen. „Das Ideale, wie es in der technischen Gewöhnung erscheint, heißt Styl,*) und das Wesent

*) Vischer, Aesthetik III. 1 S. 121

liche desselben kann man ein Architektonisches nennen; denn die Großheit, die alles Kleine, Zerfahrene, Dünne, Gemeine entfernt und die Grundzüge des mit Geist durchdrungenen Gegenstandes mit gewaltiger Faust hinausführt an's Licht, die festen Knochen der Darstellung, den markigen Rhythmus, das Monumentale, das durch diese, wie für eine Ewigkeit hingestellten Formen in die Ausführung tritt: alles Dies läßt sich auch im Begriffe des Architektonischen zusammenfassen." *)

Und alles Dies trifft man bei Cornelius an, — aber freilich zugleich auch die Verstöße, welche an den äußersten Grenzen der Kunstschöpfung gegen den Geschmack und die Correctheit nicht eben selten vorzukommen pflegen. Namentlich haben wir bereits gesehen, daß sich die Schwäche der Incorrectheit dem Meister vielfach nachweisen läßt; sowohl seine, wie auch Genelli's stylvolle Werke leiden an theilweise groben Verzeichnungen. Es gilt jedoch bei diesem Vorwurf sich zunächst noch über den Begriff der Correctheit zu verständigen, der um deshalb ein rein negativer ist, weil er „Richtigkeitslinien aufstellt, welche nicht verletzt werden sollen, aber welche nicht verletzt zu haben, noch entfernt kein ästhetisches Lob ist." **) — „Absichtliche Unrichtigkeiten, welche von der Berechnung auf einen gewissen Gesichtsstandpunkt herkommen, oder gewisse höhere Wirkungen unmerklich motiviren, sind etwas ganz Anderes; sie sind nicht Fehler, sondern absichtliche Mittel. Die Griechen haben bekanntlich hierin ganz frei gehandelt; auch Rafael bietet belehrende Beispiele." Allerdings gehören einige von den Cornelius'schen Incorrectheiten in dieses Gebiet, so z. B. wenn er einen Fliehenden, um die Flucht recht deutlich zu kennzeichnen, mit zweifellos zu langen Beinen zeichnet. Doch aber läßt sich ihm auch bei Incorrectheiten anderer Art die Geniesucht, welche im Incorrecten die höhere Freiheit der Phantasie sucht***) gewiß nicht vorwerfen; es ist nur eben unläugbar eine seiner Schwächen, Fehler in der Zeichnung zu begehen, welche freilich nicht vorkommen sollten und überdies immer von Denen am ersten bemerkt und gerügt werden, denen der Gedankeninhalt einer bildlichen Darstellung unfaßbar oder gleichgültig ist. Da dies beim heutigen Publikum zutrifft, so liegt in diesem Fehler also ein weiterer Grund für die Unpopularität unseres Künstlers.

Endlich wirkt ein Maler in unserer Zeit des Materialismus und Realismus natürlich am meisten durch die Farbe, Cornelius aber ist nach seiner ganzen Individualität und nach der Wahl seiner Stoffe ganz vorzugsweise auf die Skizze, den Karton hingewiesen, während es ihm wider-

*) Vischer, a. a. O. III. 1. S. 122—125.

**) Ebendaselbst, S. 127.

***) Ebendaselbst, S. 127—128.

strebt, seinen Conceptionen den vollen Schein des Sichtbaren zu geben. Die Skizzenform — sagt Vischer*) — ist hauptsächlich „geeignet für Kunsttalente, die in der Erfindung stärker sind als in der Ausführung, und für Stoffe, in denen die Idee über den Körper der Darstellung oder die Schönheit der Form über die Innerlichkeit des Ausdrucks vorschlägt. — — Subjektiv also entspricht die Skizze solchen Künstlernaturen, die ein inneres Hemmniß ihrer Organisation abhält, von der Erfindung und dem ersten Schritte der Ausführung zur vollen Ausführung fortzugehen; objektiv solchen Stoffen, worin die Idee den festen Körper gewissermaßen durchbricht, und die vorwiegende Geistigkeit des Ganzen es nicht verträgt, in den vollen Schein der Realität, wie ihn die Farbe giebt, hineinversetzt zu werden. Dazu eignet sich die Skizze, weil sie den erfindenden Gedanken, die Seele gleichsam bloslegt und der von Scene zu Scene vorwärts drängenden Fülle der Phantasie Genüge thut."

Das Alles findet auf Cornelius gleichfalls seine Anwendung. Es kommt aber bei ihm, der gewiß recht eigentlich eine von denjenigen künstlerischen Naturen ist, welche vornehmlich auf dem Moment der Erfindung verweilen, noch folgende Erwägung hinzu, die in §. 694 der Vischer'schen Aesthetik**), wie folgt, ausgedrückt ist: „Ausschmückung bedeutender Räume begründet auch für die selbstständige Malerei cyklische Zusammenstellungen, große monumentale, von einer Idee getragene Reihen. Endlich schließt sich die cyklische Composition als Skizze an die Poesie oder bewegt sich in freidichtender Erfindung: mit der Herrschaft des Moments der Zeichnung ergiebt sich hier entweder die plastische Stylrichtung oder bei Vorwiegen des Malerischen eine Neigung zu scharf charakteristischem Contour. — — — Am leichtesten entfaltet sich natürlich die Skizze zu einem Ganzen in einer Reihe von Bildern oder in Zusammenstellungen auf Blättern, die in Felder getheilt etwa durch Arabesken zusammengehalten sind. Hier ergießt sich dann die Erfindung weit hinaus über das ursprüngliche einfache Verhältniß zu einem in der Anschauung oder Ueberlieferung gegebenen Stoffe; auch wenn sie den Text einer Dichtung oder eines prosaischen Werkes begleitet, ist ihr das Wort häufig nur ein erster Anstoß, ein dünner Stab, den sie mit quellenden Erfindungen umrankt; — — sie kann aber endlich der Dichtung und Schrift überhaupt ihr Geschäft abnehmen und selber ein Ganzes dichten. — — Es stehen hier eigentlich Erscheinungen vor uns, worin die Kunst, für die vervielfältigende Technik thätig, in das Gebiet des blos Anhängenden hinüber geht, allein sehr selbstthätige Kräfte äußern sich auf demselben."

*) Vischer, a. a. O. III. 2. S. 551—552.

**) Ebendaselbst, S. 634 u. f.

Und zu diesen gehört denn auch Cornelius, der sein Talent auf ihm zuerst erprobt hat und ihm stets nahe geblieben ist. Selbst in seinen Fresken, einer Kunstgattung, die doch immer noch in der Nothwendigkeit detaillirter Ausführung hinter dem Staffeleibild zurückbleibt, fühlt er sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bei weitem nicht so frei und wohl, als in seinen Skizzen und Cartons, worin die Farbe reine Nebensache ist.

Lessing läßt den Maler Conti in seiner „Emilia Galotti" fragen: „meinen Sie, daß Rafael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden?" Ganz ähnlich könnte man auch bei Cornelius fragen, ob er nicht als das größte malerische Genie unserer Zeit anzuerkennen wäre, auch wenn er kein einziges Bild gemalt, wenn er nichts als Skizzen und Cartons gemacht hätte? Da es nun zwar auf der Hand liegt, daß Cornelius einer ungetrübteren Anerkennung genösse, hätte er in der That kein einziges Bild gemalt, es aber doch ganz unzweifelhaft die Aufgabe eines großen Malers ist, Großes zu malen, d. h. das Unaussprechliche in Farben auszusprechen, so kann man daraus auch einen Rückschluß auf das im Grunde Müßige der Contischen Frage thun.

Warum in der individuellen Größe des Cornelius gerade auch der Grund seiner Mängel zu suchen sei, sollte durch das Ebenausgeführte erläutert werden.

Wer wollte seine geschichtliche Stellung in Zweifel ziehen?! Wer aber kann bei nüchternem Verstande andererseits etwa des Glaubens sein, daß in seinen künstlerischen Productionen noch ein anderer Geist, als der einer epischen Recapitulation vergangener, wenn auch theilweis durchaus originell wiederbelebter Formen herrsche?! Wir stehen in einer neuen, in einer anderen Welt als Cornelius, und mögen auch alle übrigen Künstler gegenwärtig hinter dem hohen Fluge jenes übermächtig genialen Mannes zurückbleiben, so läßt sich doch nicht läugnen, daß das Zeitalter, ohne noch zu irgend einem festen Ziele gelangt zu sein, dem Gedankenkreise des Cornelius bereits entwachsen ist. Er stellt nicht dar, was die Menge begreift, und selbst die Gebildeten müssen sich anstrengen, um seine Gedanken zu verstehen. Witzig sagt Springer (a. a. O. S. 51), daß die Lectüre des in Programmen veröffentlichten Inhalts, welchen die Gemäldecyclen des Meisters darstellen, kaum einen minderen Genuß gewähre, als die Anschauung derselben. Er verlangt eine förmliche Wissenschaft von dem Gedankenorganismus, welcher Cornelius' Compositionen zu Grunde liegt, zu ihrem vollen Verständniß. — Wird der Meister durch diesen kritischen Ausspruch nicht den heutigen Programm-Musikern sehr nahe gerückt, deren Musik

ohne den schriftlichen Commentar nur noch wie ein wüster Lärm erscheint, welcher keinem naiv menschlichen Ohre Genuß zu bereiten im Stande ist? Sind etwa die Gemälde des Cornelius für das Ohr dessen, dem man ihre tiefsinnige Erklärung vorliest, und die Lißt'schen symphonischen Dichtungen für das Auge dessen, der ihr Programm selbst liest, gedichtet? Hilft ein so großer Mann, wie Cornelius, wirklich mit an der allgemeinen Kunstverwirrung, die unser Zeitalter charakterisirt? — Nun, ich glaube, wenigstens den Musikern gegenüber ist seine Rechtfertigung leicht. Seine Programme bieten einen in der That gedankenvollen Inhalt dar, der sich auf seinen Bildern in geistvollster Ausführung wiederfindet; die Programme unserer modernen Musikgenies aber bieten uns nur das, was sie sich bei ihrer Musik gedacht haben; im Uebrigen aber ist sie den hochtönenden Programmverheißungen meist so widersprechend als möglich, ganz abgesehen davon, daß die Musik das Meiste von Dem, ihrer innersten Natur nach, gar nicht aussprechen kann, was das Programm enthält. — Anders jedoch stellt sich die Frage, wenn man Cornelius schlechthin als Maler vertheidigen will. Daß er wenigstens nicht dazu beigetragen, die natürlichen Grenzen seiner speziellen Kunst nach dem Goethe'schen Motto: „in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister", gegen das andringende Wirrsal, nenne man es nun das „Kunstwerk der Zukunft", oder wie sonst, fest zu behaupten, scheint mir ausgemacht. Selbst wenn er es gewollt hätte, würde er es wohl gekonnt haben? Ist nicht der Zeitgeist mächtiger, als der einzelne Mensch? Und in welcher Zeit leben wir denn? so müssen wir nochmals fragen. Die religiöse Malerei ist beinahe ganz zu Grabe getragen, die historische, im großen Styl gehaltene fast untergegangen, da nach Rahl's Tode Cornelius und Genelli die einzigen sind, die formell den Ansprüchen des hohen Styls noch zu genügen verstehen. Unser Kunstleben bewegt sich in niedern Formen, und nur in diesen sind die Leistungen sehr bedeutend. Man verlange nicht mehr von der Zeit, als sie leisten kann; Niemand vermag über seinen Schatten zu springen. Jede Kunst ist und wird in dem Maße schöpferisch, als die ganze Zeit einer Neugeburt entgegengeht. Ehe aber dieser Moment eintritt, werden noch viele andere populäre Mächte in potenzirter Weise sich geltend machen, und dann erst, so Gott will, die Kunstentwickelung auf's Neue eine feste Richtung erhalten, worin sie sich zu Schöpfungen inspiriren kann, in denen wirklich, wie in der Perikleischen Epoche, der Genius eines ganzen Volkes sich wiedererkennt. Die Thaten eines Cornelius, wie die Kritik unserer, sich selbst nur gar zu gern beweihräuchernden Zeit öfters gethan, denen der hellenischen Koryphäen ebenbürtig erklären, oder auch nur für an Rafael hinanreichend ausgeben zu wollen, — das kann nach meiner

Ueberzeugung nur denen beifallen, die von der Kunst reden, ohne sich über die Lebensbedingungen und Entwickelungsgesetze derselben klar geworden zu sein. Der Lebensboden aller Kunst ist Religion und Vaterlandsliebe; sie erzeugen eine bestimmte Weltanschauung, die allein die Begründerin einer neuen Kunstära zu sein vermag. Wann stand die hellenische Kunst in ihrer höchsten Blüthe? In der Zeit, da die Skepsis von innen und der von außen eindringende Geist fremder Nationalitäten an dem alten, lebendigen Götterglauben noch nicht gerüttelt hatten, da die Göttergestalten, die eine Plastik ohne Gleichen zur Erscheinung brachte, dem Bewußtsein des gesammten Volks als Ideale gegenwärtig waren: damals hatte der Künstler einen Stoff, der ihn zu begeistern vermochte und damit zugleich auch ein sich von selbst findendes Publikum für die Bewunderung der durch ihn gebotenen Darstellung dieses Stoffes. Ein Aufsatz in dem Stuttgarter „Christlichen Kunstblatt" vom 1. Februar 1866 (Nr. 2, S. 24 u. flg.) führt diesen unumstößlich wahren Gedanken mit recht schlagenden Worten, wie folgt, weiter aus: „Als für dies mündig gewordene Bewußtsein diese Gestalten der Götterfabel keine begeisterte Kraft mehr besaßen, — was war der Kunst für ein Ersatz geboten? — Der Kunst so wenig einer, als dem Volksbewußtsein. Dieses schwankte unklar und unsicher zwischen den Extremen des Skeptizismus und des wunderlichsten Aberglaubens hin und her, und der Kunst theilte sich diese Unsicherheit und Unklarheit sofort mit. Von der Philosophie, die sich an die Stelle des naiven Glaubens und der ehrwürdigen Ueberlieferung zu setzen strebte, zog die Kunst gar keinen Vortheil. Das philosophische Denken kann seiner Natur nach nur der Besitz Einzelner sein, die Kunst aber bedarf solcher Ideen, die das Bewußtsein der Gesammtheit erfüllen; nur diese haben für sie nachhaltigen Werth. Und wenn die großen Massen ihre Befriedigung in der Mischung verschiedener Religionen und Culte suchten, so war diese willkürliche, trübe Mischung heterogener Bestandtheile der Kunst eben so wenig günstig, ja die Vorliebe für die phantastischen, fließenden Gestalten orientalischer Religionslehren sogar höchst verderblich. — — — Mit dem Christenthum (erst) tritt eine neue religiöse Einheit, wie sie der Kunst nöthig ist, keimartig in die Welt. — — — Nach einem Jahrtausend ist eine große geistige Einheit zwischen den Volksstämmen hergestellt, welche von da ab Träger der geistigen Entwickelung der Menschheit sind. — — — Der Kunst ist wiederum Stoff geboten, welcher allgemeines Interesse und Verständniß findet. Der Künstler braucht nicht (mehr) in Willkürlichkeiten herumzutasten, nicht (mehr) seine Kraft in Versuchen zu vergeuden. Nur in sein eigenes Innere braucht er zu greifen; denn die Gestalten, welche als die geheiligtsten, die idealsten in

dessen Mittelpunkte stehen, sie sind es auch, um die sich die höchsten Interessen der Gesammtheit bewegen. Ihre Darstellung wird allgemein verstanden und gewürdigt."

Allein — stehen wir auch heute noch in dieser Phase der christlichen Culturepoche? Hat die Skepsis einerseits und der nivellirende Kosmopolitismus andererseits sich des neuen Kunststoffes nicht abermals, und zwar schon seit Jahrhunderten, bemächtigt und ihn nach allen Seiten hin angefressen und zersetzt? Ist es etwa nicht wahr, daß alle unsere deutschen Klassiker im Gebiete der Poesie ohne Ausnahme keine naiv-gläubigen Christen, daß Goethe nur sehr bedingt Patriot war, Schiller durch seinen Posa laut das Weltbürgerthum predigte? Gelten Strauß und Renan, ja Moleschott, Carl Vogt und ihre Anhänger, die bereits — bewußt oder unbewußt — nach Millionen zählen, für nichts? Müssen wir es nach solchen Erscheinungen nicht unbedingt anerkennen, daß unser Zeitalter kein gläubiges, kein religiöses, ja nicht einmal mehr ein unablässig, sondern blos ein gleichsam noch ruckweise in recht lebendiger Vaterlandsliebe erglühendes ist, und können wir daher an dem wirklich eingetretenen Verfall aller Künste noch zweifeln?

Wahr ist, es hat sich in unserem Jahrhundert eine ziemlich starke Reaktion gegen den Unglauben, namentlich in den, die Sünden des achtzehnten Jahrhunderts abbüßenden, höheren Ständen geltend gemacht, die bis heute vorhält und vielleicht selbst noch im Wachsen begriffen ist; allein können wir deshalb, die Hand auf's Herz gelegt, behaupten, daß diese rückläufige Strömung die der Massen, die der Zeit sei? Gewiß nicht. Sie ist nicht die Norm, sie ist die Anomalie des Zeitgeistes. Gern will ich soweit gehen, zuzugeben, daß die scheinbare Nachblüthe, welche die bildenden Künste in unserm Säculum zeigen, ein Produkt des zum Theil wieder gestärkten Christenglaubens, des durch die Befreiungskriege wieder gehobenen Patriotismus sei; aber gerade weil wenigstens die Wiedergeburt des Glaubens gewiß keine allgemeine, keine durchgreifende ist, weil sie nicht unmittelbar aus dem, ganz anderen Götzen nachjagenden Volksbewußtsein erwachsen, sondern wesentlich ein Erzeugniß der Reflexion, des scheuen Flüchtens vor früher ungeahnten, jetzt aber immer drohender sich aufthürmenden Mächten, ein letzter Versuch, zu dem man sich entschließt, nachdem alles Uebrige, auch das Entgegengesetzteste schon fruchtlos durchprobirt worden, oft sogar nur Selbsttäuschung und Hypokrisie ist, — gerade deshalb kann hier keine neue Basis für Kunstentwickelung sein. Denn das ewig unveränderliche Fundament der Kunst ist nicht die Reflexion, sondern das Natürliche, Naive, wie Goethe sagt: „Die bildende Kunst ist auf das Sichtbare angewiesen, auf

die äußere Erscheinung des Natürlichen. Das rein Natürliche, insofern es sittlich-gefällig ist, nennen wir naiv. Naive Gegenstände sind also das Gebiet der Kunst, die ein sittlicher Ausdruck des Natürlichen sein soll."

Cornelius aber hat, so wenig wie irgend ein anderer moderner Künstler, aus diesem reinen Born geschöpft und konnte, als Kind einer kritischen Zeit, auch gar nicht daraus schöpfen; die Reflexion mußte bei ihm vorwiegen. Er mußte auf den Effekt malen, wie Kaulbach und alle Modernen, obwohl ihn jeder von ihnen auf verschiedene Weise suchte, sodaß wir darin den Grund der scheinbar noch nicht dagewesenen Vielseitigkeit unserer heutigen malerischen Produktion zu erkennen haben. Kaulbach bemächtigte sich des Witzes und der Satire, um einer künstlerisch bedürfnißlosen, ganz und gar nicht naiven Zeit ein neues Reizmittel zu bieten; Andere versuchten es gar mit einer gezwungenen Naivetät, als Köder für die Menge, solchergestalt mit dem ächten Urquell der Kunst umgehend, wie etwa die Naturverbesserer im schlesischen Gebirge, die durch Stauung des Waldbächleins einen künstlichen Katarakt erzeugen; Cornelius endlich — was sagte ihm die Reflexion? Obwohl Katholik, war er durch und durch ein wagender Geist. Die bloße Reproduktion der Fiesole's und Perugino's konnte ihm nicht genügen, wie seinem sanften Freund Overbeck, der erst katholisch ward, um sich in die enge Schranke recht hinein zu reflektiren, in die gebannt, er an seinem Theil auf Wirkung hoffte. Cornelius durchbrach diese Schranke; er machte sich an alle möglichen Stoffe und suchte ihnen dadurch eine neue Seite abzugewinnen, daß er, sich hierin an seinen formell sogar vollendeteren Vorgänger Carstens anschließend, das plastische Element in seine malerischen Entwürfe hineinwob, aber nicht in der Weise der Alten, damit eine höhere Eurythmie erstrebend, sondern es bis zum Grotesken steigernd, das nur zu oft bei ihm das malerische Gesetz und jedes Kunstgesetz überhaupt verletzt und den Genuß an seinen Arbeiten verdirbt.

Kein unbefangener Beurtheiler kann es in Abrede stellen, daß der Eindruck, den man von den Werken des Meisters empfängt, ein ungleicher ist, eine Eigenthümlichkeit, die er übrigens in gewisser Hinsicht selbst mit dem großen Michel Angelo theilt. Während das Eine gewaltig imponirt, erscheint Anderes, unmittelbar Danebenstehendes geradezu ungenießbar, weil dem Beschauer der Schlüssel fehlt, der dem Verstande annehmbar macht, was dem Auge nicht eingeht. Fast könnte man sogen, es gebe zwei Cornelius, wie es entschieden z. B. auch zwei Schwind giebt. Der Schwind des „Kaiserritts nach Worms" ist kaum erträglich, während der Schwind der „sieben Raben" zu den poesievoll liebenswürdigsten Künstlern

gehört, und man diesen Schwind daher sicher auch für den ächten zu halten haben wird, der den Muth gewann, er selbst zu sein, und die Fessel einer Doktrin abzuwerfen, welche „die herbe Keuschheit des mittelalterlichen Pinsels" für das edelste Ziel der neueren Kunst erklärt hatte. Und so würde, scheint mir, auch Cornelius vielleicht, trotz der Ungunst der Zeiten, mit seiner wunderbaren Kraft mehr auf das Volk, dem er notorisch völlig fernsteht, gewirkt haben, wenn er seinem natürlichen Genius ganz vertraut und weniger streng an seiner aus Reflexion entsprungenen Theorie einer Kunstreformation festgehalten hätte. Die Kunst, so wenig als die Wissenschaft, kann „umkehren", und eine Ausartung hat sich noch niemals durch unmittelbares Zurückgreifen auf die Heroen einer früheren Zeit corrigiren lassen. Jeder Musiker soll sich an Palestrina und Bach reinigen, läutern und stärken; wer aber die spröden und strengen Formen jener Kernmenschen ihrer Zeit heute nachahmen will, der ringt gegen ein, die intellektuelle Welt beherrschendes Naturgesetz; man merkt die Absicht und ist gegen solche „forcirte Größe" verstimmt. Ganz analog steht die Sache auf dem Gebiet der bildenden Künste. Die „mittelalterlich stylisirten" Gemälde unserer neuern deutschen Malerschulen gehören keiner naturwüchsigen, sondern vielmehr einer doktrinären Kunstepoche an, in der eben, wie so oft in Zeiten des Kunstverfalls, das Kunstwerk nicht unabhängig von aller kunstphilosophischen Betrachtung und Erörterung, sondern recht eigentlich erst auf dieser theoretischen Wissensbasis erwächst. Wie man jetzt absichtlich häßlich klingende Musik schreibt, so malt man unterweilen auch absichtlich häßlich aussehende Bilder. Nun hatte zwar Professor Braniß gewiß recht, wenn er in seinem geistvollen Vortrag „Ueber Entwickelungsgesetze der Kunst" *) sagte, daß Darstellung des Schönen nicht die oberste Tendenz der Kunst sei, da dieselbe vielmehr einen noch weit höhern, über die endliche Schönheit in's Unendliche weisenden Zweck verfolge, auch in ihrer Kindheit thatsächlich stets, vom Göttlichen ausgehend, allein nur das Erhabene (oft noch recht unschön) darzustellen sich bestrebt zeige und erst in ihrer höchsten Blüthe das Erhabene schön und das Schöne erhaben wiederzugeben wisse. Wir aber leben in keiner Kindheitsepoche mehr, und wer also jetzt, um erhaben zu sein, Unschönes hervorbringt, der bewegt sich eben, sehr entfernt davon, die Kunst hierdurch zu reformiren und zu reinigen, einfach nur in einem sich selbst bestrafenden Anachronismus. Steht nun auch Cornelius nach meiner Ansicht über andere

---

*) Gehalten im „Verein für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau" am 25. Mai 1866.

Kategorien von anachronistischen Malern unserer Zeit, selbst über die für schöne Linien eminent begabten Meister Overbeck und Johann Eduard Steinle weit erhaben da, weil er den eigenen Geist unter alte Vorbilder nie so gänzlich gefangen gab, wie diese, — dennoch ist auch er weder in der Wahl seiner Stoffe, noch in der Art ihrer Ausführung von anachronistischen Tendenzen, die eine falsche reformatorische Doktrin in sich bergen, ganz frei zu sprechen; ja man wird sogar der Wahrheit wohl kaum zu nahe treten, wenn man behauptet: ohne die Möglichkeit, sich auf einen Cornelius zu berufen, wären die „Nazarener“ in fromm-geistreicher Geschmacklosigkeit schwerlich so weit gekommen. Die Fresken in der Münchener Ludwigskirche sind sicher ein bedeutendes Kunstwerk, und dennoch vermag man sie nie ohne ein getheiltes Gefühl zu betrachten. Woher kommt das? Man steht vor einer alterthümlichen Stoffwelt, die, obwohl in fast elementaren Farben ausgeführt, dennoch mit einem modernen Gedankengehalt gewürzt ist, der zum Theil sogar raffinirt genannt werden kann. Die Fresken wirken eben wie ein Durcheinander, dessen Einzeltheile an sich gut, ja höchst erhaben sind, aber keine wohlthuende Einheit bilden, weil sowohl in der Composition des Ganzen, als in den besonderen Figuren verschiedene Zeiten und Style uns entgegentreten, ein wenig Dürer, ein wenig Michel Angelo, ja selbst ein wenig Overbeck, ein Strahl antiker Kraft neben den Produkten kühler Reflexion und neumodischen Sentiments, dazwischen stark realistische Züge und wieder ein Ansatz zu idealem Aufschwung; — welch' ein Zeugniß gegen unsere Kunstepoche! —

So zahlen sie eben Alle, die heute in bildender Kunst thätig sind, vom Größten bis zum Kleinsten, der Zeit ihren Tribut, die sie gezeugt hat; uns aber bleibt nur der Trost, daß nach dem allweisen, ewigen Weltenplan jede Zeit ihre besondere Aufgabe haben muß, und daß eine glücklichere Vergangenheit uns ein Erbe hinterlassen, welches wir in seiner unvergänglichen Schöne lange noch nicht ausgenossen haben.

Zum Schluß glaube ich bei der Achtung, die ich dem Fleiße der Riegel'schen Arbeit über Cornelius gern zolle, noch die Gründe in möglichster Kürze angeben zu sollen, weshalb ich in meiner Auffassung und Würdigung des Meisters zu so wesentlich andern Resultaten habe kommen müssen, wie Dr. Riegel. Dieser geht davon aus, daß die zweite Renaissance der Kunst am Ende des vorigen und im Beginn unseres Jahrhunderts, durch das Dreigestirn, Schinkel den Architekten, Thorwaldsen den Bildhauer und Cornelius den Maler, getragen und vollendet, der frühern des 14. bis 16. Jahrhunderts, die in Lionardo da Vinci, Michel Angelo und Rafael gipfelte, keineswegs unebenbürtig gewesen, ja sie in gewissem

Sinne sogar überflügelt, weil sie die „Wiedergeburt der klassischen Kunst im deutschen Geiste, eine zweite Renaissance, aber nicht wie jene erste, eine neue der römischen Kunst, sondern die der griechischen", vollbracht (S. 12), „die große Aufgabe der Zeit, die innige Verwebung der hellenischen Schönheit und des deutschen Geistes, jenen tief ergreifenden Vorgang, den der alternde Goethe sinnbindlich in der Vermählung des Faust und der Helena gefeiert," gelöst habe (S. 3). „Das deutsche Wesen", fährt Riegel fort, „gereift durch große Ereignisse der Geschichte und erzogen durch nie rastende wissenschaftliche Arbeit, begabt mit einem reichen Schatze ursprünglichen Gefühls und einer tiefen Innigkeit der Empfindung, es sollte, geläutert durch den Geist des Alterthums, gekleidet in eine klassische Form auf allen Gebieten der Poesie, neu in die Erscheinung treten. Cornelius war der Genius, welchem das Loos zufiel, für die Malerei diese Aufgabe zu lösen. Er hat sie im weitesten Umfang gelöst, sie über die Grenzen, innerhalb welcher Thorwaldsen und Schinkel die ihrige auffassen mußten, ausgedehnt und auch für die höchsten christlichen Ideen die klassische Verkörperung gefunden."

Diese Auffassung stellt meines Erachtens die künstlerische Bedeutung der neusten Zeit viel zu hoch. Nach meiner Ansicht hat vielmehr seit dem Zeitalter der Cinquecentisten nur eine einzige Kunst, d. i. die oben schon erwähnte Musik, einen wirklich noch nie dagewesenen Aufschwung genommen, dies aber nicht in Folge der großartigen Renaissance, die sich in den Schwesterkünsten gleichzeitig vollzogen haben soll, und die ja in Wahrheit nur deshalb ein so außerordentliches Staunen erregen konnte, weil sie auf die erbärmlichste aller Kunstepochen, die Zopfzeit und das Rococo, folgte, — sondern vielmehr als der letzte, köstlichste Ausläufer jener wirklichen Renaissance des Cinquecento. Traten doch damals auch bereits für die Tonkunst jene altehrwürdigen Vorläufer, Ockenheim, Bernhard der Deutsche, Josquin des Près, Willaert, Gudimel, Palestrina, Gabrieli, Donato und Orlandus de Lassus auf, als deren unmittelbare Geistesnachfolger die große deutsche Heroenreihe von Bach bis Beethoven anzusehen ist. In allen andern Künsten, ich nehme selbst die Poesie nicht einmal aus, erblicke ich blos Epigonen, am meisten aber in den bildenden Künsten. Von Thorwaldsen und Schinkel scheint es mir klar auf der Hand zu liegen, daß sie die von Riegel behauptete Verschmelzung der hellenischen Schönheit und des deutschen Geistes weder vollzogen noch gewollt haben. Sie waren, in der Zeit ihrer Reife, vielmehr, so viel das heute überhaupt noch möglich, durchaus Hellenen, dem deutschen Geiste sogar in mancher Beziehung geradezu entfremdet, sich nicht wohl in ihm fühlend und deshalb durch volles Aufgehen im Hellenismus Selbstgenüge suchend.

Noch viel weniger hat der vor Allen, selbst auf Kosten der Schönheit, nach Charakteristik strebende Cornelius eine solche Verschmelzung zu Stande gebracht, obwohl er, ähnlich wie Schinkel, welcher durch das Backsteinmaterial seiner sandigen Heimath zum Suchen nach einer nationalen Baukunst in griechischer Form hingedrängt wurde, sich an den verschiedensten Stoffen mit der Absicht versuchte, national zu sein.

Drei einsame Idealisten stehen sie da, Thorwaldsen, Schinkel und Cornelius, denen ihre Zeit nicht entgegen kam, die einem tiefern Bedürfniß derselben nur sehr bedingt entsprachen, die eine große kulturhistorische Mission im eminenten Sinne des Wortes nicht erfüllen konnten, weil eine solche nicht vorlag. Wäre dies der Fall, so hätten sie nothwendiger Weise wenigstens eine Schule hinterlassen müssen, die sie fortzusetzen und die Goldbarren ihres Geistes für die nächsten Menschenalter in kleiner Münze unter das Volk zu bringen versucht haben würde. Dies aber läßt sich, in gewissem, beschränkten Sinne, nur von Schinkel behaupten, soweit man nämlich in der Architektur überhaupt von einer Schule reden kann. Wenn seine Nachwirkung eine bei weitem größere war, als die des Thorwaldsen und Cornelius, so liegt dies darin, daß er den Zeitansprüchen, nach vollständig ausgelebtem Rococo, noch von Allen am meisten entgegenkam, daß er zwar keinen neuen Baustyl erfand, aber den vorgefundenen reinigte, vom vergröberten römischen Pseudo-Klassizismus auf den ächten, reinen, hellenischen zurückwies und auch die nationale Industrie und das Handwerk, bis dahin gänzlich verwahrlost, an edlere Formen gewöhnte. Seine Thätigkeit war umfassender, tiefgreifender, mehr in das Leben eindringend, als die seiner beiden großen Kunstgenossen; ist er doch nicht blos Architekt, sondern zugleich auch Maler und Kunstphilosoph von hoher Bedeutung gewesen;*) allein dennoch, — kaum hatte er das Auge geschlossen, wie vieles Mißverständliche, ganz und gar nicht in seinem Geiste Gedachte förderten nicht seine eigenen sogenannten Schüler in demselben Berlin zu Tage, wo sein Schauspielhaus, sein Museum und seine Bau-Academie vor Aller Augen stehen?!**)

*) Vergl. meine Schrift: Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph (Berlin, Ernst und Korn, 1864), mit der ich mich keineswegs im Widerspruch zu befinden glaube, wenn ich den großen Meister hier nach Springer's Vorgang (s. Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert, S. 48) den „einsamen Idealisten" zuzählte.

**) Will man es deutlich erkennen, wie viel auf die „Achtung und Verehrung vor Schinkel" zu geben sei, womit sich die Berliner Architektenschule so gern brüstet, so braucht man ja nur den jammervollen Zustand anzusehen, in den sein Schauspielhaus, sein Museum, die von ihm vorgezeichneten farbigen Dekorationen in der Vorhalle am Palais des Prinzen Albrecht 2c. heute doch wohl durch dieselben Baukünstler versetzt worden sind, welche sich „Schüler des großen Meisters im zweiten und dritten Grade"

— Und nun der gewaltige, hehre, allbewunderte Thorwaldsen! — Was hat es dem Volke genützt, daß er eine stattliche Reihe von Skulpturen hinterließ, die in ihrer keuschen Erhabenheit fast an die Antike hinanreichen? — Er starb 1844, und heute steht die realistische Plastik, das Gegentheil der seinigen, in vollster Blüthe! Richtung angebend kann also auch er nicht gewesen sein. —

Woher kommt das? Die Kunst bildet eben nicht mehr den Mittelpunkt unseres geistigen Lebens; sie ist fast nur noch dazu da, dem müßigen Epikuräismus als Dekoration zu dienen. Die Kritik und die materiellen Interessen sind es, welche das Zeitalter erfüllen; wie kann man da von einer zweiten Kunst-Renaissance sprechen wollen, die eines der größten Probleme menschlicher Kulturentwickelung, die Verbindung germanischen Geistes mit hellenischer Form gelöst haben soll?! —

Wie steht es denn aber mit diesem Problem? Ist es überhaupt lösbar, oder krankt es nicht vielmehr schon an und für sich an einem innern Widerspruche? Deutscher Geist und griechische Form! Muß sich nicht jeder besondere Geist seine besondere Form schaffen? Fasset man nicht Most in neue Schläuche? Und hat nicht germanischer Most im Nibelungenliede, in der mittelalterlichen Gothik, in Dürer und Shakespeare den neuen Schlauch, den einzig richtigen, tüchtigen, ihm wirklich entsprechenden, schon längst gefunden? Sind nicht vielleicht selbst unsere größten modernen Heroen, unsere klassischen Dichter gerade deshalb auch nur eine Art von Epigonen, weil sie allzu sehr mit der Lösung jenes unlösbaren und widerspruchsvollen Problems sich abgemüht und dadurch ihrer eigensten Natur, ihrem Zeitalter, ihrer Nation und Religion sich entfremdet haben? Ein Poet der christlich-germanischen Aera, der mit griechischem Götterkultus spielt, der zurücksehnt, was kein Mensch mehr mitfühlt und mitversteht, kann der wohl

zu nennen lieben. Die etwanige Berufung auf „höhere Anordnung" entschuldigt hier gar nichts, — ein ächter Schüler giebt sich zur Verhunzung seines Meisters niemals her. Oder beweisen etwa der Marzipan-Stern von Kronleuchter (der nur dazu da scheint, um den herrlichen Deckenschmuck, die neun Musen von Wach, dem Auge des Publikums zu entziehen, indem er den ganzen Plafond wie angeräuchert erscheinen läßt), die gänzlich mißrathene, über alle Beschreibung grobe und plumpe, steifleinene Reproduktion des eleganten, aus praktischen Gründen kassirten Schinkel'schen eisernen Vorhangs (der bei Lampen-Beleuchtung dunkelblau, nicht fahlgrün aussah), die totale Aufhebung der edeln Farbenharmonie in der alten innern Ausschmückung seines Schauspielhauses, die erbarmungslose Verwüstung der feinen griechischen äußern Contoure dieses Prachtbaues durch vordringliche Schornsteine, Wegnahme eines Stückes der Bedachung zu Gunsten einer Asphalt-Plattform 2c. 2c., ein feinfühliges Verständniß, eine liebende Pietät gegen den Meister, wie sie in nur halbwegs künstlerisch angewehten Zeiten niemals gefehlt haben würden?! Und wie ist vollends die Rotunde des Museums zugerichtet worden! —

ein ganz ursprünglicher, frei schaffender Dichter sein? Erkennen wir nicht längst schon in der französischen klassischen Tragödie das Epigonenhafte, Gemachte, Nichtoriginale, Anachronistische allseitig an, und sollten wir uns doch noch darüber täuschen, daß auch dem modernen deutschen Klassizismus, obwohl er den erwähnten Assimilirungsprozeß tiefer faßte, als die nur an der Oberfläche der Dinge hinfahrenden Franzosen, die Vermählung des Faust und der Helena nur sehr theilweise gelungen, gar manches aus dem Bestreben, diese Gegensätze zu vereinigen, hervorgegangene Produkt aber die völlige Unvereinbarkeit derselben vor dem Auge der Kritik erst recht enthüllt und bewiesen hat? Nach meiner Ansicht ist das Problem, wenn es überhaupt lösbar ist, auf einem ganz anderen Gebiete gelöst worden, als auf dem der bildenden Kunst und selbst auf dem der Poesie. Dem Gebiete, das ich im Sinne habe, kam diese Lösung in der That völlig ungesucht, und es konnte so sein, weil dieses spezielle Gebiet den Hellenen ein ferner liegendes war, die Ueberlieferung also hier in keiner Weise die originelle Produktionskraft der Nachkommen bedrückte, der reine Geist der Alten allein und nicht auch die Form, die sie sich gesucht hatten, hier befruchtend und belebend zu wirken vermochte. Was Dürer in seiner tiefen deutschen Innerlichkeit unausgesprochen gelassen, wofür er die Form, das hellenisch-schönfließende Gewand nicht gefunden, das hat, däucht mich, Mozart in Tönen gesagt, und nicht Cornelius in Bildern. Wenn irgendwo, so ward in der deutschen Musik die Hochzeit des Faust und der Helena wirklich gefeiert, während es in der Poesie nur einmal auf sehr kurze Zeit zu einem glücklichen Verlöbniß Beider zu kommen schien, in den bildenden Künsten aber sie sich kaum momentan ein wenig den Hof gemacht haben. Jedenfalls hat die Welt, das Publikum an diesen privaten Annäherungs- und Assimilirungsversuchen ihrer großen Genien blos einen höchst geringen, ja einen so kühlen Antheil genommen, daß damit das Zeitalter eines alexandrinischen Kunstverfalls, dem meine und vieler Anderer Seufzer gelten, aufs Neue nur allzu deutlich gekennzeichnet ist.

Uebersicht

der Fresken und Reliefs von Cornelius in der Glyptothek zu München.

I. Der Göttersaal (vollendet 1826).

A. Erstes Gewölbeviertel (dem Fenster gegenüber), vom Zenith beginnend:

1. Eros mit dem Delphin: Element des Wassers (a fresco ausgeführt von Cornelius).
2. Chloris (Flora) und Psyche: der Frühling.
3. Eos mit den Horen: der Morgen (ausgeführt von Zimmermann).
4. Eos, Tithonos und Memnon, links von Nr. 3 (ausgeführt von demselben).
5. Eos und Tithonos vor Zeus, rechts von Nr. 3 (ausgeführt von Schlotthauer).
6. Arabeske: der Sieg des Geistigen über das Elementare.
7. Kephalos und Prokris, links von Nr. 6.
8. Eos und Kephalos, rechts von Nr. 6.

Darunter in halbkreisförmiger Lünette mit 20 Fuß im Durchmesser:

1. Das Basrelief: die Geburt der Aphrodite (ausgeführt von Schwanthaler);

2. Die Wasserwelt: Poseidon und Amphitrite auf einem Muschelwagen lauschen dem Arion (ausgeführt von Cornelius, unter Assistenz von Zimmermann und Schlotthauer).

B. Zweites Gewölbeviertel.

1. Eros mit dem olympischen Adler: Element des Feuers (ausgeführt von Cornelius).
2. Demeter an der Herme des Pan ruhend: der Sommer.
3. Helios auf goldenem Wagen: der Mittag (ausgeführt von Cornelius, die Pferde von Heidegg).
4. Leukothoë, Klytia und Hyakinthos, links von Nr. 3 (ausgeführt von Schlotthauer).
5. Daphne und Apollon, rechts von Nr. 3 (ausgef. v. Heinrich Heß).
6. Arabeske: die Gewalt des Geistes über die Sinne (ausgeführt von Sipmann).
7. Apollon unter den Hirten, links von Nr. 6.
8. Urtheil des Midas, rechts von Nr. 6.

Darunter in halbkreisförmiger Lünette mit 20 Fuß im Durchmesser:

1. Das Basrelief: der Sturz der Giganten (Carton von Leeb, Ausführung von Haller und Leeb);
2. Der Olympos mit der Götterversammlung; Hebe reicht dem eintretenden Herakles die Nektarschale (ausgeführt von Cornelius unter Assistenz von Zimmermann und Schlotthauer);
3. Das Hautrelief im Giebel des Thürsturzes: Eros und Psyche (ausgeführt von Schwanthaler).

C. Drittes Gewölbeviertel.

1. Eros mit dem Pfau: Element der Luft (ausgeführt von Cornelius).
2. Bakchos mit einem Tiger und Liebesgöttern: der Herbst (ausgeführt von Schlotthauer).
3. Zug der Semele: der Abend (ausgeführt von Schlotthauer).

4. Artemis und Endymion, links von Nr. 3 (ausgeführt v. Schlotthauer).
5. Artemis und Aktaion, rechts von Nr. 3. (ausgeführt von Schlotthauer).
6. Arabeske: der Kampf in der Natur zwischen Mensch und Thieren (ausgeführt von Schlotthauer).
7. Das Opfer der Iphigeneia, links von Nr. 6 (ausgeführt von Schlotthauer).
8. Die Jagd der Artemis, rechts v. Nr. 6 (ausgef. v. Schlotthauer).

Darunter das halbkreisförmige Fenster.

D. Viertes Gewölbeviertel.

1. Eros mit dem Kerberos: Element der Erde (ausgef. v. Cornelius).
2. Nächtliche Feier mit Eros und Komos: der Winter (ausgeführt von Cornelius).
3. Zug des Styx auf dem Eulenwagen mit Schlaf und Tod in den Armen: die Nacht (ausgeführt von Cornelius).
4. Hekate, Nemesis und Harpokrates, links von Nr. 3 (ausgeführt von Zimmermann).
5. Die Moiren (Parzen), rechts von Nr. 3 (ausgef. v. Cornelius).
6. Arabeske: Nachtgestalten mit einander kämpfend (ausgeführt von Zimmermann).
7. Zeus und Alkmene, links von Nr. 6 } (ausgef. v. Zimmermann).
8. Eros und Psyche, rechts von Nr. 6 }

Darunter in halbkreisförmiger Lünette mit 20 Fuß im Durchmesser:

1. Das Basrelief: der Raub der Persephone (ausgef. v. Stieglmayer);
2. Der Tartaros; — Orpheus naht dem Throne des Hades (ausgeführt von Cornelius unter Assistenz von Schlotthauer und Zimmermann);
3. Das Hautrelief im Giebel des Thürsturzes: Demeter und Persephone (ausgeführt von Schwanthaler).

II. Der Trojaner-Saal (vollendet 1840).

A. Rundbild im Scheitel des Kreuzgewölbes mit fünf Fuß im Durchmesser:

Die Hochzeit des Peleus und der Thetis (ausgef. v. Schlotthauer).

Um dieses Bild herum: Die zwölf hellenischen Götter sitzend (plastisch ausgeführt von Schwanthaler).

B. Erstes Gewölbeviertel.

1. Das Urtheil des Paris (grau in grau auf Goldgrund ausgeführt von Zimmermann und Schlotthauer).
2. Links darunter: Odysseus unter den Töchtern des Lykomedes (a fresco ausgeführt von Zimmermann).
3. Rechts: Aphrodite und Ares von Diomedes verwundet (ausgeführt von Schlotthauer).
4. Zwischen Nr. 2 und Nr. 3: Arabeske: Geschichte des Oedipus und seiner Söhne (ausgeführt von Eberle).
5. Im hierzu gehörigen Halbrund: die Geburt des Achilleus.

Unter diesem Gewölbeviertel das halbkreisförmige Fenster; darüber:

Das Basrelief: Kampf bei den Schiffen (ausgef. v. Schwanthaler).

C. Zweites Gewölbeviertel.

1. Die Vermählung des Menelaos und der Helene (grau in grau auf Goldgrund ausgeführt von Zimmermann und Schlotthauer).
2. Links darunter: Agamemnon vom Traumgott zur Schlacht ermuntert (a fresco ausgeführt von Schlotthauer).
3. Rechts: Aphrodite und Eros schützen den Paris gegen Menelaos (ausgeführt von Zimmermann).
4. Zwischen Nr. 2 u. Nr. 3: Arabeske: die Dioskuren u. Theseus.
5. Im Halbrund: Hephaistos schmiedet Achilleus' Waffen (ausgeführt von Neureuther).

Unter diesem Gewölbeviertel in der halbkreisförmigen Lünette mit einem Durchmesser von 26 Fuß:

1. Das Basrelief: Kampf bei den Schiffen (ausgef. v. Schwanthaler);
2. Der Zorn des Achilleus wegen Briseïs (ausgeführt von Cornelius unter Assistenz von Zimmermann und Schlotthauer).

D. Drittes Gewölbeviertel (dem Fenster gegenüber).

1. Die Entführung der Helene (grau in grau auf Goldgrund ausgeführt von Schlotthauer).
2. Links darunter: Ajas den Hektor niederwerfend (a fresco ausgeführt von Cornelius).
3. Rechts: Nestor und Agamemnon wecken den Diomedes (ausgeführt von Cornelius).
4. Zwischen Nr. 2 und Nr. 3: Arabeske: Philoktet und Perseus.
5. Im Halbrund: Zeus mit der Wage, Athena und Apollon (ausgeführt von Neureuther).

Unter diesem Gewölbeviertel in der halbkreisförmigen Lünette mit einem Durchmesser von 26 Fuß:

1. Das Basrelief: Kampf des Achilleus mit den Flußgöttern (ausgeführt von Schwanthaler);
2. Der Kampf um den Leichnam des Patroklos (ausgeführt von Cornelius unter Assistenz von Zimmermann und Schlotthauer).

E. Viertes Gewölbeviertel.

1. Das Opfer der Iphigeneia (grau in grau auf Goldgrund ausgeführt von Zimmermann und Schlotthauer).
2. Links darunter: Achilleus gewährt dem Priamos den Leichnam des Hektor (a fresco ausgeführt von Zimmermann).
3. Rechts: Hektor's Abschied von Andromache (ausgeführt von Schlotthauer).
4. Zwischen Nr. 2 und Nr. 3: Arabeske: Raub des Ganymedes, und Leda mit dem Schwan.

5. Im Halbrund: der Tod des Achilleus (ausgeführt von Neureuther).

Unter diesem Gewölbeviertel in der halbkreisförmigen Lünette mit einem Durchmesser von 26 Fuß:

1. Der Untergang Troja's (ausgeführt von Cornelius unter Assistenz von Zimmermann und Schlotthauer).

III. **Die Vorhalle zwischen beiden Sälen** (vollendet 1830).

1. Rundes Mittelbild am Gewölbe mit einem Durchmesser von 6 Fuß: Prometheus formt den Menschen (ausgeführt von Cornelius).
2. Lünette rechts: der gefesselte Prometheus (ausgeführt v. Schlotthauer).
3. Lünette links: Epimetheus und Pandora (ausgeführt von Zimmermann).
4. Arabeskenfeld mit Figuren der Psyche, Liebesgöttern etc.

Uebersicht

der Fresken von Cornelius in der Ludwigskirche zu München.

1830—1840.

I. Deckengemälde im hohen Chor: Gott Vater.

1. Mittelbild (7½ Fuß breit, 9½ Fuß lang): Gott als Schöpfer und Erhalter der Welt.
2. In der Seitenstichkappe rechts: Michael mit den streitenden und abwehrenden Engeln.
3. In der Seitenstichkappe links: Gabriel mit den schützenden und vermittelnden Engeln.

II. Deckengemälde im Querschiff: Der Heilige Geist.

1. Als Schlußstein der Kreuzung: der Heilige Geist als Taube.
2. In den vier Gewölbevierteln (8 Fuß Scheitellänge, 19½ Fuß Bogenöffnung):
   a. die Patriarchen und Propheten;
   b. die Apostel und Märtyrer;
   c. die Kirchenlehrer und Ordensstifter;
   d. die Vertreter des Christenthums (heiligen drei Könige, und die Jungfrauen).
3. Im nördlichen Kreuzarm der vier Gewölbeviertel: die Evangelisten Johannes, Luças, Matthäus und Marcus.
4. Im südlichen Kreuzarm: die Kirchenväter (von Hermann).

III. Wandgemälde im Querschiff: Das Erlösungswerk Christi.

1. Nördliche Wand:
   a. die Geburt Christi oder die Anbetung der Könige (22½ Fuß hoch, 18 Fuß breit);
   b. darüber in zwei Seitenbildern: die Verkündigung (von Hermann).
2. Südliche Wand:
   a. die Kreuzigung (21 Fuß hoch, 17 Fuß breit);
   b. darüber in zwei Seitenbildern: der auferstandene Christus, und Christus erscheint der Magdalena (von Hermann).
3. Im hohen Chor: das Jüngste Gericht (63 Fuß hoch, 39 Fuß breit).

Uebersicht

der Fresken von Cornelius in den Loggien der alten Pinakothek zu München.
1827—1836.

I. Zueignung.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: Bund der Religion mit den Künsten.
2. In dem umgebenden Ringe: David, Salomo, Lucas, Cäcilia.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — die evangelischen Symbole.

B. Lünette:

Einführung König Ludwig's in den Hain der Dichtung und Kunst.

II. Einleitung.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: plastisches Medaillon, — Klio.
2. Im Ringe: a. Arabeskenstreifen. b. Berhard von Clairvaux predigt den Kreuzzug. c. Arabeskenstreifen. d. Schlacht von Iconium.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Gottfried von Bouillon, Richard Löwenherz, Friedrich Barbarossa, Ludwig der Heilige.

B. Lünette:

a. Gründung des Campo-Santo in Pisa, 1278. b. Zu beiden Seiten hiervon: Frauen als Pflegerinnen der Kunst.

III. **Cimabue**, um 1280.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: plastisches Medaillon, — Cimabue.
2. Im Ringe: a. Cimabue betrachtet griechische Maler bei ihrer Arbeit. b. Er tritt bei denselben in die Lehre.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Tafi, Duccio, Margeritone, Gaddi.

B. Lünette:

a. Triumphzug von Cimabue's großem Madonnenbild nach S. Maria Novella in Florenz.

b. Rechts davon: die entweichende Nacht; — c. links: Aurora als Verkündigerin des neuen Kunstlebens.

IV. **Giotto**, 1276—1336.

A. Kuppel:

1. Rechts: Cimabue findet den Giotto bei den Schafen.
2. Links: Giotto legt seine Entwürfe zu Gemälden für die S. Peters-Basilika dem Papst Benedikt vor.
3. Zwischen beiden: die Bildnisse des Niccolo Pisano, Giovanni Pisano, Giotto und Dante.
4. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Taddeo Gaddi, Stefano Fiorentino, Pietro Cavallino, Simone Memmi.

B. Lünette:

1. In der Höhe des Bogens: ein Genius weckt die schlummernde Gestalt der Kunst.
2. Darunter: Glaube, Liebe, Hoffnung.
3. Rechts davon: Giotto geht mit Clemens V. nach Avignon.
4. Links davon: Er malt in Neapel für König Robert.

V. **Fiesole**, 1387—1455.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: Fiesole's Aufnahme unter die Seligen.
2. Im ersten Ringe: vier Kirchenväter.

3. Im zweiten Ringe: a. Fiesole's Aufnahme in den Dominikanerorden. b. Er empfängt den Segen des Papstes Martin. c. Er legt dem Cosimo von Medici den Plan zum Kloster von S. Marco vor. d. Er malt in den Klosterzellen.
4. Zwischen diesen Bildern: die acht Seligkeiten mit den vier evangelischen Symbolen.
5. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Benozzo Gozzoli, Gentile da Fabriano, Zanobi Strozzi, Domenico di Michelino.

B. Lünette:
1. In der Höhe des Bogens: der Weltheiland.
2. Darunter: Fiesole lehnt die bischöfliche Würde ab.
3. Rechts und links davon: Engel pflegen den Garten seiner Kunst.

VI. **Masaccio**, 1402—1443.

A. Kuppel:
1. In der Mitte: Lionardo da Vinci, Michelangelo und Rafael als Vollender von Masaccio's freierer Kunstrichtung.
2. Im Ringe, welcher durch vier Bänder mit den plastischen Figuren der Apostel getheilt ist: a. Masaccio malt in der Kirche del Carmine zu Florenz. b. Er legt die Entwürfe zu seinen Malereien in S. Clemente zu Rom vor. — Zwischenbilder: c. der Tag. d. Die Nacht.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Fra Filippo, Baldovinetti, Castagna, Pollajuolo.

B. Lünette:
1. Links: Ahnung der Kunst.
2. Rechts: Anschauung der Kunst, allegorisch dargestellt. Dazwischen: Arabesken.

VII. **Pietro Perugino**, 1446—1524.

A. Kuppel:
1. In der Mitte: Bildniß des Pietro Perugino.

2. Im Ringe: a. Frömmigkeit, Keuschheit, Wahrheit und Beschaulichkeit. b. Dazwischen: Arabesken mit den Gestalten der Schüler des Perugino, Pinturicchio, Sinnibaldo, Lo Spagna, Buonfiglio.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Raffaelino del Garbo, Garofalo, Andrea Verocchio, Beccafumi.

B. Lünette:

a. Pietro Perugino unterrichtet den Knaben Rafael. b. Links und rechts davon: Friede und Liebe.

VIII. Vorgänger Rafael's, 1450—1515.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: die Medaillon-Portraits von Andrea Mantegna, Luca Signorelli, Domenico Ghirlandajo und Andrea del Sarto.
2. Im Ringe: a. Geburt der Venus. b. Geburt der Minerva. c. Beseelung des Menschen durch Minerva. d. Beseelung der Galatea durch Venus.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Papacello, Lazaro und Giorgio Vasari, Pietro del Borgo.

B. Lünette:

Signorelli sitzt sinnend vor seinem Jüngsten Gericht im Dome zu Orvieto.

IX. Lionardo da Vinci, 1452—1519.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: Helios im Thierkreise (plastisch).
2. Im Ringe: a. Lionardo als Lehrer. b. In seiner Werkstätte malend. c. Dazwischen: kleine Darstellungen der vier Temperamente als mythologische Gestalten, sowie die Bildnisse des Luini und des Marco d'Oggione.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Pontormo, Fra Bartolommeo, Lorenzo di Credi, Andrea del Sarto.

B. Lünette:

a. Lionardo's Geburt. b. Sein Tod in den Armen von Franz I. — Dazwischen: Arabesken.

X. **Correggio,** 1494—1534.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: Correggio von Schülern umringt.
2. Im Ringe: die vier Elemente als Genien mit Adler, Delphin, Löwe und Pfau.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Francesco Francia, Parmegianino, Girolamo da Carpi, Taddeo Zucheri.

B. Lünette:

1. In der Höhe des Bogens: a. Die heilige Cäcilia. b. Die Entfesselung der Psyche.
2. Darunter: Der träumende Correggio, von Grazien und Genien umgeben.

XI. **Venezianer,** 1470—1570.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: plastisches Medaillon der Venezia mit dem Löwen.
2. Im Ringe: a. Gentile Bellini beim Sultan Mahomed II. b. Albrecht Dürer bei Giovanni Bellini. — c. und d. Kleinere Zwischenbilder: Argonautenzug, und Geburt der Venus.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Francesco da Ponte, Palmavecchio, Giorgione, Paolo Veronese.

B. Lünette:

a. In der Mitte: Diana von Ephesus. b. Rechts: Karl V. hebt Tizian's Pinsel auf. c. Links: Besuch des Giulio Romano u. A. bei Tizian.

XII. Michelangelo, 1474—1563.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: die drei bildenden Künste.
2. Im Ringe: a. Michelangelo an seinem Moses meißelnd. b. An der Decke der Sistina malend. c. und d. Kleine Zwischenbilder: Allegorische Darstellung der Begeisterung und der Stärke.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Sebastiano da Sangallo, gen. Aristotele, Sebastiano del Piombo, Bugiardino, Granacci.

B. Lünette:

a. Michelangelo am Plane der Peterskuppel arbeitend. b. Rechts: die Poesie des klassischen Alterthums. c. Links: die Poesie des christlichen Mittelalters.

XIII. Rafael, 1483—1520.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: Rafael im Anschauen der Madonna.
2. Im Ringe: a. Rafael in der Werkstatt seines Vaters. b. Sein Eintritt bei Perugino. c. Beim Papst Julius II. d. Arbeiten mit Schülern im Vatican.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Giulio Romano, Francesco Penni, gen. il Fattore, Vicenzo di S. Gimignano, Giovanni da Udine.

B. Lünette:

Rafael auf dem Todtenbette.

XXV. Einleitung.

A. Kuppel:

Wiederholung der Darstellung in Kuppel I.: Bund der Religion mit den Künsten.

B. Lünette:

Apotheose der Kunst.

XXIV. Anfang deutscher Bildung.

A. Kuppel:

1. Anordnung, Mittelbild und Zwischenverzierungen wie in Kuppel II.; an Stelle der Bilder b. und d. im Ringe jedoch hier: b. Schlacht bei Tours; d. Bonifacius bekehrt die Deutschen.
2. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Walther von der Vogelweide, Heinrich von Ofterdingen, Wolfram von Eschenbach, Reinmar der Alte.

B. Lünette:

a. Karl der Große umgeben von Künstlern und Gelehrten. b. Wie in Lünette II.

XXIII. Fortgang deutscher Kultur.

A. Kuppel:

1. a. Heinrich der Städteerbauer. b. Meister Gerhard mit dem Dom-Modell beim Bischof von Köln.
2. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Erwin von Steinbach, Gerhard von Köln, Hütz von Köln, Meister Pilgram.

B. Lünette:

a. Einzug der Reliquien der heiligen drei Könige in Köln. b. Rechts: Märtyrertod der heiligen Ursula. c. Links: Märtyrertod des heiligen Geron.

XXII. Deutsche Maler nach 1350.

A. Kuppel:

1. a. Meister Wilhelm von Köln malt die heilige Jungfrau. b. Sein Tod.
2. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Meister Wilhelm und Stephan von Köln, Wormser und Theoderich von Prag.

B. Lünette:

a. Die Vorfahren Christi, mit Bezug auf Zeitbloom's s. g. Stammtafel Christi in der Pinakothek. b. Die Kreuztragung,

mit Bezug auf Hans Holbein den Aelteren. Die übrige Ausschmückung ganz wie in Lünette IV.

XXI. **Die van Eycks**, 1366—1445.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: Hubert und Johann van Eyck vom Genius des Friedens brüderlich umschlossen.
2. Im Ringe: a. Hubert bereitet Oelfarben. b. Er unterrichtet seine Geschwister Johann und Margarethe. c. Johann unterrichtet den Antonello da Messina. d. Die van Eycks beim Herzog Philipp dem Guten von Burgund. Zwischen diesen Bildern: die acht Seligkeiten wie in Kuppel V. Nr. 4.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Lucas von Leyden, Gassel, Schoorel, Engelbrecht.

B. Lünette:

Anbetung des Lammes, mit Bezug auf das s. g. Genter Altarwerk.

XX. **Memling** nach 1450.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: die heiligen drei Könige.
2. Im Ringe: a. Memling in der Vision seiner Hauptwerke. b. Er malt im Hospital zu Brügge. Zwischen beiden: c. Stiftung des Osterlammes. d. Stiftung des Abendmahls. Eintheilung und Bänder wie in Kuppel VI.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Mabuse, Patenier, Bernhard von Brüssel, Heinrich Bles.

B. Lünette:

Wie Lünette VI.

XIX. **Lucas von Leyden**, 1494—1533.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: Bildniß des Lucas von Leyden.

2. Im Ringe: wie in Kuppel VII. Statt der Zeitgenossen Perugino's hier: Quintin Messis, Schoorel, Mabuse, Cranach.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Johann von Mehlem, Anton Moro, Lambert Lombardus, Heemskerk.

B. Lünette:
a. Lucas von Leyden auf dem Sterbebette. Das Uebrige wie in Lünette VII.

XVIII. **Holbein,** 1495—1554.

A. Kuppel:
1. In der Mitte: vier Medaillons, — Hans Baldung Grün, Jesse Herlin, Amberger, Sigmund Holbein.
2. Im Ringe: a. Dem Holbein erscheint die heilige Jungfrau. b. Holbein's Einschiffung nach England. c. Holbein bei Heinrich VIII. d. Holbein malt den Thomas Morus.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Zeitbloom, Friedrich Herlin, Martin Schaffner, Hans Schäufelin.

B. Lünette:
a. Holbein und der Todtentanz. b. und c. Links und rechts: tanzende Gruppen.

XVII. **Dürer,** 1471—1528.

A. Kuppel:
1. In der Mitte: plastisches Rundbild, — Christus in einer Glorie.
2. Im Ringe: a. Dürer's Eintritt bei Wohlgemuth. b. Dürer bei der Arbeit. — Zwischen diesen Bildern: kleine Darstellungen, — Dürer als Maler, Bildhauer, Formschneider und Mathematiker.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Burgkmair, Johannes Dürer, Lucas Cranach, Penz.

B. Lünette:

a. Kaiser Maximilian I. hält Dürer die Leiter. b. Dürer's Empfang in Antwerpen. Das Uebrige wie in Lünette IX.

XVI. **Claude Lorrain**, 1600—1682, und **Rembrandt**, 1606—1669.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: Claude Lorrain, von Zephyr, Amor und Psyche umgeben, betrachtet einen Sonnenuntergang.
2. Im Ringe: Wiederholung der Darstellung in Kuppel X.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Dow, Bol, Flinck, Bramer.

B. Lünette:

a. Allegorie des Lichtes. b. Allegorie des unendlichen Raumes.

XV. **Poussin**, 1594—1665 und **Le Sueur**, 1617—1655.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: plastisches Rundbild, — ein Genius auf dem Schwan.
2. Im Ringe: a. Poussin an der Staffelei. b. Derselbe als Lehrer. c. und d. wie in Kuppel XI.
3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Le Brun, Jouvenet, Milet, Vouet.

B. Lünette:

a. Rechts: Le Sueur in der Karthause von Paris. b. Links: Derselbe in der Nacht arbeitend. Das Uebrige wie in Lünette XI.

XIV. **Rubens**, 1577—1640.

A. Kuppel:

1. In der Mitte: Diana von Ephesus durch den Genius der Kunst enthüllt.
2. Im Ringe: a. Rubens in künstlerischer Thätigkeit. b. Rubens und Maria von Medici. c. und d. wie in Kuppel XII.

3. In den Zwickeln: vier plastische Medaillons, — Diepenbrock, Jordaens, van Dyck, Snyders.

B. Lünette:

a. Rubens als Maler und Gesandter bei Karl I. von England.
b. Rechts: Bakchische Scene. c. Links: Prometheus das Feuer raubend.

Uebersicht

der Entwürfe von Peter v. Cornelius zu den Fresken im Campo Santo zu Berlin.

I. Ostwand: „Die Erlösung."

7.	6.	5.*)	4.	3.	2.	1.
Lünette: Wiederaufnahme des verlorenen Sohns.	**Colossal-Gruppe:**	**Lünette:** Begnadigte Sünder.	Johannes. Moses.	**Lünette:** Trauer der Engel.	Colossal-Gruppe:	Lünette: Gott Vater mit lobsingenden Engeln.
Mittelbild: Christus und die Ehebrecherin.	Selig die da Leid	**Mittelbild:** Heilung des Gichtbrüchigen.	Eingang zur Königs-	**Mittelbild:** Grablegung Christi.	Selig die Armen	**Mittelbild:** Geburt Christi
Predella: Noah's Opfer nach der Sündfluth.	tragen.	**Predella:** Werkheiligkeit der Pharisäer.	gruft.	**Predella:** Tod Abel's.	am Geist.	**Predella:** Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies.

II. Westwand: „Die Auferstehung."

1.	2.	3.	4.	5.	6.
Lünette: Der barmherzige Samariter.	**Colossal-Gruppe:**	**Lünette:** Auferstehung Christi.	**Colossal-Gruppe:**	**Lünette:** Fußwaschung.	
Mittelbild: Jüngling zu Nain.	Selig die Barm-	**Mittelbild:** Friede sei mit Euch.	Selig die Fried	**Mittelbild:** Erweckung des Lazarus.	Haupteingang von außen.
Predella: David und Michal.	herzigen.	**Predella:** Jonas.	fertigen.	**Predella:** David und Goliath.	

---

*) Dieses ganze Feld, Lünette, Mittelbild und Predella, ist irrthümlicher Weise in den Thäter'schen Stichen an die Stelle des Feldes III. 5., und das letztere hierher gesetzt worden. Man muß also beide mit einander vertauschen. In den Original-Zeichnungen des Cornelius findet sich dieses Versehen oder diese später von dem Meister selbst verworfene Anordnung gleichfalls.

III. Südwand: „Die Ausbreitung des Heils."

1.	2.	3.	4.	5.*)	6.	7.
Lünette: Paulus lehrend.	**Colossal-Gruppe:** Selig die Sanftmüthigen.	**Lünette:** Petrus erweckt die Tabea.	**Mittelbild:** Pfingstfest; Ausgießung des Heiligen Geistes.	**Lünette:** Anbetung des Lammes.	**Colossal-Gruppe:** Selig die reines Herzens sind.	**Lünette:** Hauptmann Cornelius.
Mittelbild: Bekehrung Pauli.		**Mittelbild:** Petrus heilt durch seinen Schatten.		**Mittelbild:** Steinigung des Stephanus.		**Mittelbild:** Philippus und der Kämmerer der Aethiopierkönigin.
Predella: Saulus als Christenverfolger.		**Predella:** Petri Kleinmuth und Verläugnung des Herrn.	Eingang in den Dom.	**Predella:** Loth's Rettung und Sodoms Untergang.		**Predella:** Die Goldschmiede von Ephesus.

IV. Nordwand: „Die letzten Dinge."

7.	6.	5.	4	3.	2.	1.
Lünette: Posaunen des Jüngsten Gerichts.	**Colossal-Gruppe:** Selig die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit.	**Lünette:** Satan wird gefesselt.	**Mittelbild:** Wiederkunft des Heilandes; Christus und die klugen und thörichten Jungfrauen.	**Lünette:** Christus mit der Sichel.	**Colossal-Gruppe:** Selig die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden.	**Lünette:** Engel mit den Schalen des Zorns.
Mittelbild: Auferstehung der Todten.		**Mittelbild:** Das himmlische Jerusalem.		**Mittelbild:** Die babylonische Hure.		**Mittelbild:** Die apokalyptischen Reiter.
Predella: Kranke gepflegt, Todte bestattet.		**Predella:** Hungrige gespeist, Durstige getränkt.		**Predella:** Nackte bekleidet, Fremde beherbergt.		**Predella:** Gefangene besucht, Trauernde getröstet, Verirrte zurechtgewiesen.

*) S. vorige Note.

Druck von Franz Duncker's Buchdruckerei in Berlin.

